

مميّزات حضرة سيدي حمدوش وخصائصها

صفية عزوز

باحثة، تونس



صورة لثابوت الولي الصالح سيدي حمدوش

للظاهرة الموسيقية أبعاد مختلفة ومتفاعلة، على الدّارس أن يضعها في اعتباره أثناء دراسته لها، فيتعامل معها من ناحية على أنّها ظاهرة فنية بحتة ويهتم بجوانبها الصوتية والإيقاعية، ويبحث في الخصائص المميزة لها، ويتعاطى معها من ناحية ثانية على أنّها ظاهرة اجتماعية ثقافية تعبّر عن التقاليد الفنية للشعوب. وينظر إليها من ناحية ثالثة على أنّها ظاهرة دينية وروحية تكشف عن بعض المعتقدات والممارسات الطقوسية، وفي هذا الإطار تتنزل الموسيقى الطرقية بمختلف مكوناتها.

ويذكر ابن خلدون في مقدمته أسماء بعض من تبنى هذا الموقف، فيقول في فصل «علم التصوف»: «وقال القشيري - رحمه الله - ولا يشهد لهذا الاسم اشتقاق من جهة العربية ولا قياس. والظاهر أنه لقب» (1).

كما وجدنا من ذهب إلى أن لفظة «تصوف» أو «صوفية» تنسب إلى أهل الصفة وهم جماعة من الفقراء كانوا يقيمون في المسجد النبوي الشريف. وكان النبي صلى الله عليه وسلم يتفق عليهم من الصدقات والزكاة ويوفر لهم طعامهم ولباسهم (2)، ومن هؤلاء الدارسين من يرى أن المصطلح وثيق الصلة بمعنى الصفاء، ويستند في رأيه إلى تلك الغاية التي يرمسها المتصوف لنفسه وهي تطهير النفس وتصفيها من الزوائد والملذات الدنيوية. فمن صفت روحه من كدر الدنيا فهو متصوف.

ويمثل التصوف حسب آخريين الجانب الوجداني والروحي والديني في الحضارة الإسلامية وذلك عن طريق ربط الصوفية للدنيا بالدين وللإنسان بربه، فرغم تعلب الزمن ومرور السنين والأجيال إلا أن التصوف ما زال مرتبطاً بالكتاب والسنة ويتخذ من الدين ركيزة لمبادئه، فالتصوف عند الإمام «الجيلاني» (3) مبني على ثمانية خصال مستمدة من أحوال الأنبياء وهي: السخاء لإبراهيم، والرضا لإسحاق والصبر لايوب والإشارة لذكريا والغربة ليوسف ولبس الصوف ليحيى والسباحة لعيسى والفقر لمحمد صلى الله عليه وسلم (4)، ويمثل الشيخ أو «شيخ الطريقة» وهي أعلى مراتب التصوف «المرشد الروحي الذي سلك طريق الحق وعرف المخاوف والمهالك والحدود، فتولى تربية المريدين والإشارة إليهم بمستلزمات السلوك، ومتنقيات الوصول إلى قرب الخالق عز وجل» (5).

إذن، التصوف ليس فقط ظاهرة سلوكية وعبادية بل هو أيضا تأمل في الوجود وتطهير لنفس الإنسان واستقامة في السلوك كذلك «تعويد النفس على عبادة الله من خلال العبادة في الحياة، ويمكن أن تستشف ذلك من خلال شعور المتصوف بقوة في وجدانه قد

وبما أن الموسيقى إنتاج مجموعة بشرية وإثنية ما فإنها تحمل مختلف المكونات الثقافية والحضارية لهذه المجموعة، لذا يجب على الباحث في المجال الموسيقي أن يكون ملما بكل هذه المعطيات قبل الخوض في أي مبحث من المباحث المتعلقة بالموسيقى الروحية أو الدينية لجهة من جهات البلاد.

وفي هذا الإطار الإشكالي يتنزل موضوع بحثنا دراسة أرغانولوجية لحضرة سيدي حمدوش بأم العرايس، ويعود اختيارنا لهذه الحضرة دون سواها لما لها من خصوصية الأداء الفرجي والإشعاع الجماهيري الواسع.

فحضرة سيدي حمدوش ليست مجرد ظاهرة صوفية دينية تمارس بواسطة الموسيقى جملة من الطقوس المعبرة عن عقيدتها الدينية بل هي كذلك ظاهرة موسيقية جذرية بالاهتمام والدراسة نظرا لما تقدمه من عروض فرجية وأداء لحني إيقاعي مميز.

وفي إطار إيماننا بأن الموسيقى جزء لا يتجزأ من الشخصية الوطنية ومن مكونات الهوية، جاء اختيارنا لهذا الموضوع إسهاما متواضعا منانفي التعريف بإحدى عناصر التراث الموسيقي وحفاظا عليه من الانقراض والتراجع في ظل عولمة الثقافة ولما ينجر عنها من تهديد لعناصر الهوية بحكم الانفتاح اللامحدود واللامشروط على الأنماط الموسيقية الوافدة من مختلف أصقاع العالم.

لقد تعددت تعاريف مصطلح «التصوف» وتنوعت واختلفت أحيانا من باحث إلى آخر، لذلك سنعمل في هذا العنصر على استعراض بعضها محاولين استنباط مفهوم يلخص على الأقل أهم ما تشترك فيه هذه التعاريف.

إن من الباحثين من يرى كلمات «صوفية» و«تصوف» و«صوفي» و«متصوف» مجرد ألقاب تطلق على جماعة من الناس اختاروا لهم طريقا في الحياة وتبنوا مواقف من الدنيا والدين والحق والباطل والحياة والمصير.

يكون سببها تأثر بالاستماع إلى الألحان والإيقاعات المتنوعة التي نعيشها في الحضرة» (6).

أما السّاحية اللغويّة فيمكن تعريفها على أنها :

- من «الصوفة»، لأن الصوفي مع الله تعالى كالصوفة المطروحة.

- من «الصفة»: إذ أن التصوف هو اتصاف بمحاسن الأخلاق والصفات، وترك المذموم منها.

- من «الصفة»: لأن صاحبه تابع لأهل الصفة الذين هم الرعيل (7) الأول من رجال التصوف.

- من «الصوف»: لأنهم كانوا يؤثرون لبس الصوف.

- من «الصفاء»: فلفظة «صوفي» على وزن «عوفي» أي عافاه الله فعوفي.

- كما يعرف التصوف في معجم الصوفية على أنه «لبس الصوف أي التشكك والزهد في متاع الدنيا والتوجه إلى الآخرة» (8).

الطريقة الصوفية:

لا مجال للحديث عن التصوف دون الطرق إلى مفهوم الطريقة أو الطريق الذي يسلكه الصوفي للتدرج في مختلف مراتب الصوفي، وعلى هذا الأساس كان لمصطلح الطريقة أهمية بالغة في دراسة التصوف.

ولقد وجدنا لدى الصوفية تشابها كبيرا في تعريف الطريقة، إلا أن ما اتفقوا عليه هو أنها طريق من الطرق الموصولة إلى الله عز وجل وكلها مبنية على الكتاب والسنة، «إنها في تقديرهم ذلك المنهج الروحي والطريق السلوكي التربوي الذي يتوصل به إلى معرفة الله تعالى وإلى مقام الإحسان وهو أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك» (9).

وقد أكد الأستاذ «التليبي العجيلي» نفس المفهوم بقوله: «هي طريق خاص بنوع من الناس يتميزون عن غيرهم برؤية معينة في المنهج للوصول للحقيقة

المطلقة عبر مراحل ومقامات محددة تجتهد كل طريقة في استقائها من منابع ومصادر تعتقد أنها يقينية» (10).

وتأتي كلمة «طريقة» بمعنى مذهب، فقد جاء في كتاب «مجمع البيان» في تأويل آي القرآن للإمام الطبري أن «الطرائق» جمع طريقة وهي مذهب الرجل، ويقال: القوم طرائق أي على مذاهب شتى. هذا وتأتي كلمة الطريقة بمعنى المنهج وبمعنى السبيل كما تأخذ الكثير من المعاني الأخرى.

والطريق أو الطريقة الصوفية هي «طريق خاص بنوع من الناس، يتميزون عن غيرهم برؤية معينة في المنهج اللازم إتباعه للوصول للحقيقة المطلقة عبر مراحل ومقامات محددة...» (11). وقد أصبحت الكلمة في القرن الخامس للهجرة تدل على جملة من الطقوس التي تؤدي في نطاق حلقات المسلمين تخصص لذكر الله قصد ترويض النفس والوصول إلى الحقيقة بمفهومها المطلق» (12).

الطرق الصوفية بجهة قفصة:

توجد العديد من الطرق الصوفية في مدينة قفصة وهي منتشرة شأنها في ذلك شأن كل المدن التونسية، وتواجدت في المناطق الحضرية كما في الأرياف والقرى، إذ نجد بعض الزوايا بوسط مدينة قفصة وأخرى بالمعتمديات والأرياف، إلا أن الاختلاف يكمن في توجهاتها ومناهج عملها وطرق نشاطها وفي مراحل الحضرة التي يودونها. ومن بينها نذكر الطريقة الحمدوشية.

الحمدوشية :

هي إحدى الطرق الصوفية المنتشرة بمعتمدية أم العرايس وربما هي من أوسعها انتشارا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار نوعية رواها القادمين من مختلف مناطق العالم الإسلامي، وهي طريقة منسوبة للشيخ أبي الحسن سيدي علي بن حمدوش دفين جبل زرهون من

ناحية مكثاسة، وهي شبيهة من بحيث طقوسها بالطريقة العيساوية أين يستعمل الراقصون فيها السيوف والايير وبعض القطع الحديدية الأخرى لاستعراض المهارات والقدرات. وتمثل هذه الطريقة محور بحثنا.



تعريف بحضرة سيدي حمدوش
تعريف بالولي الصالح

وجلهم مجاذيب أو مشويون بالجذب، وكان في ابتداء أمره يجلس بباب القرويين الكبرى بفاس المقابل لباب الشماعين ويقيم يجلس بها سنين عديدة كما أنه كان يلقي دروسا في الوعظ والإرشاد في جامع الزيتونة ثم انتقل إلى زهون وتوفي بها سنة 135 هـ (13).

« سيدي علي بن حمدوش بن عمران بن الفلاح بن خالد بن صفوان بن جرمون بن أحمد بن عبد الله بن عبد الكريم بن محمد بن عبد السلام بن مشيش بن أبي بكر بن عيسى بن سلام بن حيدرة بن محمد بن إدريس الأزهر بن إدريس الأكبر بن عبد الله الكامل بن الحسن المثنى بن القطب بن علي بن أبي طالب كرم الله وجهه وفاطمة بنت رسول الله صلى الله عليه وسلم وشرف وكرم ومجد وعلم » (14).

الولي الصالح سيدي علي بن حمدوش غني عن التعريف في جهة أم العرائس له حضور كبير في وجدان أهالي الجهة وفي مظاهر حياتهم العقائدية والروحية ونتيجة لما عرف به هذا الولي من ورع وتقوى وسمو أخلاقي وغزارة علمية ومعرفة خاصة في أمور الدين فقد صارت زاويته الموجودة بأم العرائس قبلة الزوار ومقصد المريدين من كل صوب وحذب إما للتبرك أو للاستشفاء أو لتتوسط بكراماته لقضاء الحاجات المختلفة ومن الشواهد الدالة على منزلة هذا الولي الصالح في كامل منطقة «الحوض المنجمي» (15) اعتقاد أهالي الجهة بكراماته وبركاته التي أثبتت حوله الحكايات وامتزج التاريخ بالأسطورة واحتفالاً بحضرة هذا الولي التي تقام بشكل موسمي تزامنا مع المولد النبوي الشريف أثبتت الأشعار ونظمت المدائح والأذكار التي تمجد خصاله الروحية والأخلاقية وتشيد بكرامته.

وتعد زاوية سيدي حمدوش أحد أبرز المعالم الدينية بمنطقة أم العرائس ما تحظى به من تقدير وتقديس من قبل أهالي الجهة ولأهمية الدور الديني والاجتماعي والاقتصادي الذي تلعبه من خلال تمتين الروابط الروحية وتقوية الوازع الديني وتقديس العون والمساعدة المادية

«هو العالم الشهير العارف الكبير المتبرك به لدى جم غفير، الشيخ القانت العابد المجذوب الواصل أبي الحسن سيدي علي بن حمدوش دفن جبل زهون من ناحية مكثاسة الزيتونة. كان رحمه الله من مشايخ أهل الجذب قوي الحال يحب السماع والحضرة والمدح والشاء وآلة الطرب. وفي بعض الأحيان يكون كالأسد يضرب الناس بما وجد من عصا أو حجر أو آلة أو غير ذلك، ولا يقدر أحد أن يقترب منه وكانت له خوارق كثيرة وكرامات شهيرة وله أصحاب أتباع ورثوا عنه أحوالا ومقامات وهم كثيرون في أقطار عديدة يشدون الرحال لزيارته كل سنة خلال الموسم الذي يقام بضريحه خلال الأسبوع الأول من عيد المولد النبوي الشريف. وله زوايا في جميع بلدان المملكة المغربية وتخرج على يديه الكثير من أهل الخير والصالح

للفقراء والمحتاجين وتعزيز أواصر التضامن الاجتماعي بين الأهالي.

وقد أتاحت لي الزيارة الميدانية لهذه الزاوية أثناء إقامة الحاضرة السنوية ملاحظة هذه الأدوار المتنوعة والمتكاملة لهذا المعلم الديني الهام.

وفي لقاء مسجل مع المقدم سألت عن قصة تأسيس زاوية سيدي حمدوش بمنطقة أم العرائس خاصة وأنه ينحدر من أصول مغربية فأجابني بأن بين المغاربة وجهة أم العرائس روابط تاريخية تعود إلى زمن الاستعمار الفرنسي حيث قدم المغاربة بأعداد كثيرة إلى جهة أم العرائس واستقروا بها للعمل، وبالطبع جلبوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وتراثهم الروحي الطقوسي فكان من نتائج هذا التمازج بين المغرب وتونس إنشاء زاوية سيدي حمدوش وتنظيم حضرته الموسيقية التي صارت بعد ذلك تقليدا من تقاليد الجهة.

واعتبارا لأهمية الحاضرة في الممارسات الطقوسية لزاوية سيدي علي بن حمدوش نظرا لدورها في نشر القيم الروحية، يتعين علينا الانطلاق في دراستها من البحث في تركيبها وفي طبيعة العناصر المكونة لها.

فما هي مختلف مكونات حاضرة سيدي حمدوش؟ وما طبيعة الدور الذي تلعبه الزاوية والحاضرة بمختلف مكوناتها؟

مكونات حاضرة سيدي حمدوش:

المقدم:

يحثل المقدم مرتبة الصدارة في التسلسل الهرمي لعناصر الحاضرة الحمدوشية، وينبغي أن تتوفر فيه جملة من الشروط والمواصفات لكي يحظى بهذه المرتبة، ولعل أهمها أن يكون ملما بقواعد العلوم الشرعية الإسلامية، طاهر القلب، طيب الخلق، واسع الحفظ للشعر والأذكار، قادرا على الارتجال متى استدعت الحاجة، وهذا فضلا على التقدم في السن كدليل على

النضج والرصانة والتجربة الواسعة والحكمة. ويتمثل دوره في قيادة باقي عناصر الحاضرة أثناء الإنشاد بتوجيه الذكارة إلى الذكر المراد أداءه وهو بذلك يلعب دورا وظيفيا هاما باعتباره الممثل الأول لشيخ الطريقة (16).

الذكارة:

يعرفون كذلك بالشواش وهم أتباع الطريقة الحمدوشية، يتم تعيينهم من طرف المقدم بناء على جملة من الشروط أهمها التحلي بالقوى والأخلاق الحميدة والمواظبة على الحضور في حلقات الذكر وحفظ القرآن والأذكار.

وتكمن أهمية الذكار في أن الحاضرة لا تقوم إلا بحضورهم جميعا أو بحضور عدد هام منهم، ويتمثل دورهم في ترديد الأذكار التي يشرف على ترتيبها المقدم وذلك باستعمال آلة البندير أو الطبل أو الزكرة أثناء الإنشاد. وخلال معيشتنا الميدانية لهذه الحاضرة لاحظنا وجود صنفين من الذكارة: صنف أول يردد الذكر.

صنف ثان يتولى إنشاد الآيات (الجرادات) التي قد يطول عددها أو يقصر بحسب قدرة الذكارة على الحفظ والارتجال، ويكون الأداء دائما بالتناوب بين الصنفين.

ولا ينتمي الذكارة إلى فئة عمرية واحدة إذ نجد بينهم الشيخ والكهل والشاب والفتى هؤلاء الشباب يمثلون نواة المستقبل لاستمرار الحاضرة من خلال حفظهم التلقائي للأذكار والأنشيد ومواظبتهم على حضور مواكب الحاضرة وتشرب مبادئها وشروطها، ويطلق على هذه الفئة من الشباب مصطلح «الخوني» أو المرديد (17).

الحفيظة:

وهي زوجة المقدم حسن بن الحاج محمد قفغور ويتمثل دورها في السهر على تنظيم أجواء الحاضرة

والإعداد من خلال العناية بشؤون الزاوية واستقبال الزيار دون أن تكون لها مشاركة روحية في طقس الحضرة.

الزيار :

يشكل الزيار جزءا من المشهد الطقوسي والاحتفالي لحضرة سيدي حمدوش وهم فئة من المجتمع تعتقد في بركة الولي الصالح وتحافظ على زيارة مقامه بشكل منتظم خلال موسم الزردة حيث يتواجد النساء والرجال والأطفال والشباب والشيوخ لإحياء هذه المناسبة الدينية مصحوبين بالذبايح التي قطعها كل زائر على نفسه لقاء قضاء حاجة أو رغبة (النجاح في الدراسة أو العمل أو الزواج، فك عقدة العنوسة والشقاء من المرض ما...) ومن أبرز الطقوس التي لاحظتها أثناء الزيارات الميدانية التي أدتها إلى الزاوية قراءة الفاتحة على ضريح الولي ورمي قطع النقود في صندوق وضع على الضريح خصيصا لجمع «معلوم الزيارة» التي تكسي دلالة رمزية للتقرب من الولي (التبرك) إضافة إلى تعبير كل زائر عن رغبته أو أمنيته بأمل في تحقيقها قبل موسم الزردة الموالية. وما شد انتباهي خلال إحدى الزيارات أن هناك تنافس الزيار على التبرع للزاوية بالطعام أو الشراب أو المال أو اقتناء بعض الأقمشة ككسوة للضريح.

تعتقد حضرة سيدي حمدوش موسما بمناسبة المولد النبوي الشريف وتقدم سبعة أيام تخصص الأيام الستة الأولى للإنشاد والأذكار والمدائح الصوفية التي تعظم الذات الإلهية وتمدح النبي صلى الله عليه وسلم وتغنى بخصال الشيخ الولي الصالح وتعدد بركاته...

ومن بين الأنشطة الشيرة للاهتمام ما يتعلق بمراسم تسليم أسرار الطريقة لبعض الأشخاص الذين يواظبون على مواكبة الحضرة في مختلف الفعاليات والجلسات التي يقومون بها وتتوفر لديهم جملة من الشروط أهمها الوفاء للطريقة والتحلي بالمبادئ الأخلاقية السامية كالصدق والإخلاص والإيمان بمبادئ الطريقة.

أما اليوم السابع والختامي فتلتئم خلاله أهم فعاليات الحضرة حيث تقسم الأدوار بين مجموعات الأفراد إذ ينهمك البعض من النساء والرجال بإعداد الذبايح والأطعمة بينما ينشغل البعض الآخر بتنظيم عرض الحضرة من خلال استقبال الزيار الوافدين من مختلف المناطق المجاورة لأم العرائس، فيتم إجلالهم في شكل حلقة دائرية تتوسطها مساحة لوضع الآلات الموسيقية وبعض المعدات المخصصة لعرض الحضرة مثل آلة الحربة من الكبير إلى الصغير، السيف، «الشاقورة» (أنظر الصورة عدد1)، «الدبوس» (أنظر صورة عدد2)، مجموعة عصي تسمى «عيشة القندوشة» باللهجة المغربية...

ومن الطقوس الثابتة في هذا اليوم جلب كبش الأضحية والطواف به سبع أشواط داخل الحلقة مع ذر الملح والحلقة على رأسه لإبعاد الحسد ثم تدبج الأضحية على عين المكان اعتقادا بأن دماءها التي تراق هناك ستطهر المكان من شوائب الشر والحسد والعين وكل ما من شأنه يكر صفو الاحتفال تهيئا في مشروع في إنشاء المداخل والأذكار مثل «يا الله يا الله يا لعزير يا ربي» التي تشكل مشهد متكامل بجمع الرقص والأداء اللحني على إيقاع البندير والدربوكة... وفي غمرة التفاعل مع هذه الأجواء الصوفية، تظهر حالات التخميرة بصورة متتالية بين الحاضرين.

دور حضرة سيدي حمدوش في المجتمع المحلي :

الأنشطة الصوفية بجهة أم العرائس:

لا تخلو منطقة أم العرائس من ولاية قفصة بالجانب الغربي التونسي من انتشار الأنشطة الصوفية من خلال تعدد الزوايا وتتنوع المناسبات الاحتفالية والطقوسية ذات المنحى الديني والروحي، ويمكن اعتبار حضرة سيدي حمدوش من ألوان الممارسات الصوفية التي لا يخضع تنظيمها لجداول زمني محدد وإنما يقوم

تركبة النفس وتفتيتها من شوائب العالم المادي الزائل والعرضي. مفهوم الحضرة في الاصطلاح الصوفي لا ينفصل عن معنى الحلول في حضرة الحق أي الله تعالى ولا يتحقق ذلك إلا بازدياد عالم الحس والتسامي عليه.

الدور الاجتماعي:

يحتل المظهر الاجتماعي موقعا هاما في البنية الرمزية لحضرة سيدي حمدوش التي لا تعدو أن تكون في بعض جوانبها ظاهرة اجتماعية أفرزها واقع اجتماعي له خصائصه وثقافته وتقاليد، فلا تخلو المناسبات الاجتماعية المختلفة من استدعاء للحضرة كالزواج أو لعلاج مرض ما فمن ذلك أنها تعبر عن عادات الأهالي وطقوسهم الدينية والاحتفالية بل إن جل الوقائع الاجتماعية العادية ليست مرتبطة بالحضرة وإنما أحيانا تقام من أجل الاحتفال بحدث سعيد (النجاح، التخرج...)، توطين العلاقات الزوجية والعائلية.

ولا تفصل طبيعة الآلات الموسيقية المستعملة في الحضرة الحمدوشية عن الذوق الفني العام السائد في الجهة وعن النمط الموسيقي المهيمن عليها، فضلا على كون الموسيقى جزءا لا يتجزأ من ثقافة المجتمعات فهي وثيقة الصلة بمعتقداتهم الدينية ومناسباتهم الاحتفالية. فكل آلة تمثل استجابة لحاجة نفسية وروحية واجتماعية وهو ما لاحظناه في حضرة سيدي حمدوش بأم العرائس التي تعتمد تركيبة آلية مكونة من البندير والطبل والدربوكة والزكرة تماشيا مع الخصائص الثقافية للجهة ومعتقداتها الدينية، فمن مظاهر التعبير عن الاعتقاد في الأولياء الصالحين وكراماتهم والولاء لهم، القيام ببعض الطقوس الاحتفالية موسميا (المولد النبوي الشريف، الزردة...) حيث تمارس الشطحات الصوفية تفاعلا مع آلات إيقاعية ولحنية تؤدي وظيفتها الروحية، والجدير بالذكر أن هذه الآلات لها حضورها في المناسبات الاحتفالية الاجتماعية خارج إطار الحضرة والموسيقى الروحية مثل المهرجانات والحفلات العائلية.

استجابة لبعض الأحداث الاجتماعية اليومية كالزواج أو الختان أو تدشين مسكن وغيره من المناسبات التي يعقد بموجبها الأهالي الحضرة بغاية المباركة ودفع الضرر والحسد وغير ذلك من أشكال المكروه أو المرغوب فيه.

مكانة الحضرة في النشاط الصوفي وعلاقة المتساكنين بها:

يمكن تصنيف الزيارات التي تؤدي إلى ضريح الولي الصالح إلى صنفين:

زيارات موسمية تتم خلال مناسبة الزردة حيث يتضاعف عدد الزيار من الجنسين ومن مختلف الفئات العمرية.

زيارات طارئة يؤديها الزيار إلى مقام الولي الصالح تلبية لبعض الحاجيات التي تختلف من شخص إلى آخر طلبا للشفاء من مرض أو للتمون على قضاء حاجة، دفع الأذى والحسد والعين والجدير بالملاحظة أن النسبة الغالبة من الزيار تضم أهالي الأرياف والقرى لتأصل الاعتقادات ببركات الأولياء الصالحين لديهم ولسيطرة الطابع التقليدي على نمط حياتهم ومعتقداتهم.

طبيعة الدور الذي تلعبه حضرة سيدي حمدوش في منطقة أم العرائس:

لئن كانت حضرة سيدي حمدوش ظاهرة صوفية ودينية بالأساس فإن الأدوار التي تؤديها العلاقات التي تعقدتها مع النسيج الاجتماعي والثقافي للجهة متعددة وأهمها:

الدور العقائدي:

ينظر إلى الحضرة من هذه الزاوية على أنها ممارسة دينية تعبدية الغاية منها تقوية الوازع الديني الاعتقادي والتقرب من الولي والترك به والارتقاء في مراتب

الآلات التي تستخدم في الحفزة وطرافة الفرجة التي تتحقق .

وقد شدني، خلال زيارتي الميدانية للحفزة تنوع العناصر الفنية وإنسجامها وتناغمها وتفاعل الحاضرين معها، حيث حضر الأداء اللحني والإيقاعي متناغما مع الأداء الحركي والتعبيري (الرقص) المثير للدهشة من خلال ما يقدم من حركات استعراضية خطيرة تستعمل فيها أدوات حادة مثل السيوف والمناجل والابر والسكاكين التي تغرز في البطون أو في الأشداق ويضرب بها الجبين دون أن تترك أي أثر للإصابة بفضل قفلات من الماء يسكبها المقدم في فم المتخمر مع قراءة متمتعة لبعض الكلمات المبهمة بالإضافة إلى وضع قطعة قماش يتم جلبها من تابوت الولي الصالح على جبين المتخمر فيقوم مباشرة معافى، وعندما سألت بعض الحاضرين عن هذه الطقوس أعلمني بأنها من العلامات المميزة لحفزة سيدي حمدوش.

أما عن سر العروض الخطيرة التي تقدم خلال الحفزة فقد أعلمني المقدم بأن من بركات الولي الصالح سيدي حمدوش أنه لا يتناوب أحد من المتخمرين أو الزيار بأي أندي وهو في جبهته . أما السيف فإنه عندما يتخمر يخرج من الصف شبه عار لا يستره إلا السروال فيمشي ذهابا وإيابا أمام الصف مرات عديدة ويرقص رقصات متوالية ثم يؤتي له سيف فيمسكه ويوظفه في حركات غريبة مثل تمريره على ذراعه وجوفه ثم يضع حد السيف على جوفه ثم يمسك شواشان السيف من طرفه ويصعد ثالثهما على ظهر السيف فيقف برهة ثم يتزل . بعد ذلك يقوم السيف بعمليات أخرى حيث يأخذ إبرا طويلة فيرشقها في أذنيه وشفتيه وجنبه وأماكن أخرى عديدة من بدنه .

الدور الموسيقي :

ليست حفزة سيدي حمدوش مجرد ظاهرة إثنية أو صوفية بل هي كذلك ظاهرة فنية موسيقية لها خصائصها اللحنية الإيقاعية المميزة وآلاتها وعازفوها وجمهورها الذي يستمتع بعرضها ويأثر بها .

لقد أتاح لنا البحث الميداني التعرف عن كثب إلى خصائص التركيبة الآلية لموسيقى الحفزة وإلى مميزاتها اللحنية والإيقاعية ووظائفها الاجتماعية والدينية التي لا تنفصل عن طبيعة الثقافة السائدة في جهة أم العرائش .

الدور الاقتصادي :

يتزامن تنظيم حفزة سيدي حمدوش وخاصة أثناء الاحتفال بالمولد النبوي الشريف مع حركية تجارية كبيرة، إذ يتوافد التجار من كل المناطق المجاورة ليعرضوا بضاعتهم الشعبية المتباينة أشد التباين من بخور وعطور وأقمشة وغيرها من السلع التي يحتاج إليها الناس في مثل هذه المواسم، وقد لاحظت شخصا تحول المناطق المحيطة بالزاوية إلى فضاء تجاري مفتوح وتزاحم الأهالي وتشابك الأصوات والحركة النشيطة التي تطبع المكان، وقد سألت بعض الحاضرين عن طبيعة هذا النشاط ونسق تواتره فأجابني بأن المناسبات الدينية والاحتفالية الكبرى كالمولد النبوي الشريف والزردة هي التي يكثر فيها هذا النشاط التجاري والاجتماعي اللافت حيث تتحول أم العرائش إلى مركز تجاري واقتصادي يستقطب التجار والزائرين من مختلف المناطق المجاورة والفصل في ذلك يعود إلى إشباع حفزة سيدي حمدوش ومنزلتها في وجدان الأهالي .

الدور الثقافي :

ليست حفزة سيدي حمدوش مجرد ظاهرة دينية تعبدية وإنما تمثل كذلك ظاهرة ثقافية وفنية جديرة بالاهتمام، فهي لون من ألوان الموسيقى الروحية التي لها طقوسها وشروطها ومبادئها فضلا عن كونها حدثا ثقافيا يعبر عن عادات جهة أم العرائش وتقاليدها ومعتقداتها وفنونها الشعبية التي تستقطب السياح من الداخل والخارج، فلا أحد يزور أم العرائش إلا وسأل عن حفزة سيدي حمدوش، ولعل سر اهتمام الناس بها وإقبالهم عليها يعود إلى الدور الثقافي الكبير الذي تلعبه من خلال أصالة التعبير الفني الذي تمثله وطبيعة

وربما تفسر قلة استعمال هذه الآلة مقارنة بأعداد الدربوكة والبندير بقوة الصوت الذي يصدره الضرب على الطبل مقارنة بآلتي البندير والدربوكة.

نلاحظ أن العازفين يصطفون في شكل حلقة دائرية متقابلة بشكل قطري حيث تكون كل مجموعة من العازفين على آلة معينة قوساً من الدائرة حتى لا تتركز الأصوات من جهة دون أخرى.

يفسر إشعاع عرض الحضرة وإقبال الناس عليه بأهمية الجانب الموسيقي فيها حيث تعتمد على آلات لحنية عادة ما تستعمل في المناسبات الاحتفالية الشعبية كحفلات الأعراس والختان وغيرها، إضافة إلى العروض الراقصة والتي تشد الانتباه من خلال حركية الأداء والتفاعل الحماسي مع العرض الموسيقي والذي يتصاعد تدريجياً حتى يبلغ درجة التخمير وفقدان الوعي.

وقد لاحظت بنفسي كيف أن هذه الأجواء الإيقاعية القوية تؤثر في المشاهد تأثيراً نفسياً بالغاً انعكس على حركته الجسمية فيخرج في ضرب رأسه بالآلة حادة مثل «الشاقور» (18) أو يلعن بطنه بسيف حاد قبل أن يتدخل المقدم بقراءة الموعظتين على المتخمر ويسمح ما سأل من دعمه بقطعة قماش اقتطعت من تابوت الولي الصالح وينتهي العرض بوضع مربع سكر في فمه وتلاوة سورة الفاتحة متبوعة ببعض الأدعية.

يمكن القول بأن الحضرة تقدم عرضاً فريداً من نوعه فهي عبارة عن مشهد متكامل راقص لحنى إيقاعي، ونتيجة لهذه الطرافة والتنوع في الوظائف يمثل عرض الحضرة عنصر جاذبية واستقطاب للمشاهدين الذين يواظبون على الحضور في كل موسم.

وبما أنه ليس من السهل تحديد مصدر الأناشيد الصوفية التي يؤديها أفراد الحضرة نتيجة لغياب المصادر المدونة بهذا الشأن ولطبيعة المسالك الشفوية التي يتم بواسطتها تناقل هذه الأشعار عبر الحفظ والذاكرة الجماعية، فإن المرجح أن يكون المغاربة قد جلبوا معهم هذا التراث الصوفي عندما قدموا إلى أم العرائس ثم تواترت بين الأهالي فأصبح تراثاً جماعياً شائعاً بين أفراد الحضرة ومريديها وأصبح التواتر الشفوي للقائد هو سبيل تواصلها.

ولدراسة هذه الظاهرة نطلق من البحث في مكوناتها الآلية حيث نلاحظ وجود نوعين منها:

آلة لحنية:

تتكون من الزكرة التي يتولى العزف عليها شاب في متوسط العمر (حوالي 30 سنة) يسمى «محمد علي». رغم تكوينه العصامي في مجال العزف فإنه يبدو أثناء العروض محترفا لهذه المهنة. ويساهم الأداء اللحنى في إضفاء طرية مبهجة على عروض الحضرة حيث يتفاعل معها الجمهور الحاضر ويزداد شغفاً بها.

آلات إيقاعية:

الدربوكة والبندير: يمتازان بأهمية كبيرة في الحضرة الموسيقية لما لهما من وظائف إيقاعية وتأثيرية بالغة وأثناء الأداء الموسيقي تستعمل الفرقة 7 آلات من كل نوع مما يصنّف في الوتيرة الإيقاعية ومن التفاعل الحماسي والانسجام الوجداني والحركي مع العرض من قبل العازفين والمشاهدين على حد السواء.

الطبل: تستعمل الفرقة طبلين أو ثلاثة أثناء العرض

بعض الصور لمختلف الأدوات المستعملة في حضرة سيدي حمدوش



(آلة سيف)



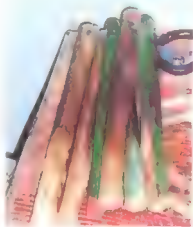
صورة عدد 1 : (آلة الشاقور)



(خربة كبيرة)



صورة عدد 2 : (آلة الدبوس)

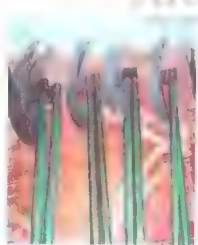


(جملة من العصي)
من الكبير إلى الصغير)



(إبر)

ARCHIVE



(آلة الشاقور)



(آلات حربية مختلفة الأحجام)



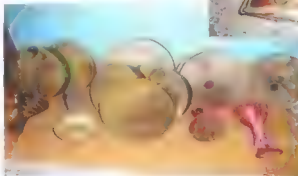
(نوع من أنواع الشاقور)



(قطعة قماش ملطخة بدم المتفجر)

بعض الآلات الموسيقية المعتمدة

(آلة الطبال)



(البندير والدربوكة)

- 17

المقاومة الفلسطينية في الرواية التونسية

محمود فخرية / دكتور في الآداب

المقاومة الفلسطينية في الرواية التونسية
عبد الحليم

حينه الجدار الباقي - لبنان - لاورد (تونس 2003)

جولة العاشق - لمالكة بن مكيبة (تونس 2008)

علاء - أحمد فخر - لبنان (تونس 2012)

ما سبق ذكره لا يعد تمثيلاً دقيقاً لمقاومة الفلسطينيين (مثل قصة صباح فلسطين لفصل الزوايدي) أو مسرحية وحيدة لعمر بن سالم بعنوان أسفار العهد العابر (1) ناول فيها موضوع الاستعمار الاستيطاني الصهيوني في فلسطين. أما المعالجات الأدبية والإعلامية فلا حصر لها ولكنها ليست أعمالاً أدبية.

وسنرى من قراءة أولية لهذه الروايات الثلاث أنها ركزت أساساً على المقاومة بأشكالها المختلفة وقد صغرها ثلاثة أهداف هي:

- المقاومة الثقافية
- والمقاومة السياسية
- والمقاومة المسلحة

وبعد جاءت هذه الأوصاف الثلاثة مشوّهة في الروايات الثلاث مع تحجب صلب على آخر في هذه الرواية أو تلك، فجدد الأولى مرتد على المقاومة المسلحة والثانية على المقاومة الثقافية والثالثة على المقاومة السياسية.

■ ثمة مفارقة عجيبة تتمثل في التفاوت الكبير بين نصرة الأغلبية الساحقة من التونسيين لقضية فلسطين وتعاطفهم مع شعب ظلّمه التاريخ وسلبه حقّه في الحرية والكرامة والحياة الآمنة، وبين صدى ذلك كله في الكتابات الأدبية الصادرة بتونس وخاصة منها الرواية ففي حين تناول العديد من الشعراء التونسيين موضوع النكبة والنكسة والانتفاضة والمقاومة والتطبيع وغير ذلك من المعاني الخاصة بالقضية، لم نجد في مئات الروايات الصادرة بتونس منذ الاستقلال أصداً للمقاومة

على استرداد الحقوق الوطنية، مساهمة من الكاتِب في
المقاومة عن طريق الثقافة عامة والأدب خاصة

وهو بالذات ما يحدث في رواية العراء عند الشاعر
ال فلسطيني غسان سليمان المهجر مرتين: مرة أولى هي
مسلط رأسه حيفا وهو طفل سنة 1948، ومرة ثانية من
سرب إلى تونس سنة 1982. وإذا سُلِب في المرة
الأولى وطنه، فقد سُلب في الثانية سلاحه. لذلك ما هي
يردد في شعره وسره «مسقط السلاح من يدي انت من
يدي» (5)، ويتساءل: «كيف يقاوم هذا السودان الرحيم
دعم انتكروا السلاح؟» (6) وقد جاء الحل على لسان
الرواية الثوبية دحية التي أصبحت هي الأحرى بالسراطين
وما فتئت تردد «الكلمة سلاح». وهو بالذات ما يؤمن
به غسان، بديلاً (أو رافداً) للمقاومة المسلحة فكان
حناصير منه متذكراً قوله دحية: «أنت أيها الشاعر
عندك سلاح، الكلمة التي تستغل أصلها ثبات وفروعها
في السراطين قاحل سلاحك يا غسان في كل ملجأ
مهادنة يتركك سلاح» (7) فعلا، فهو لا يفرط
في التمسك بالثقافة العربية البارة سواء في التظاهرات
الشعرية، أو في الرواية، أو في السياسة، وهي نفس معجزة
الرواية أو حفيظة حيا حيا لا فرق بينهما. يعتمد
هي الأخرى أن الكاتِب لروايته يصنع به من أن تكون
مساهمة في المقاومة الثقافية وتلبي الرغبة في مركز
الثقافة الفلسطينية الذي يومية عسكاً مشرقياً يومية
دحية حبيبة راحة عن واثق بهم القضية

ويحزن يرى أن هذا الصنف من المقاومة لا يمكن
اعتماده متابعه سببه إلا إذا وقع الاقتضار عليه. أما إذا
تأخر، صمد يورج ينفذ البلاد شمس من حياضه
تضامنه كما يمكن أن يكون دحية مستغنى من
بوعيه إجماعه بعدائه الخفية وحسنه إبعاد من بها
بضع هذا للفقير والاستلاب. وهو رافداً لهاء للمقاومة
السياسية التي محلها أيضاً في رواية العراء

الرمز الثاني في هذه الأقصوصة هو المهدي. فقد بقي
القسي يوتي عنه الصغير ساجاً عن شابه ابن العراء
الحوية التي قضيت البت بما فيه «مهد حنين صعد
والده من اعصاب ريبونة» تحوّل بدوره إلى كائن حتى
«بصلقي ذواته الأخيرة ويودع آخر حيط طلي يربطه لمة
عالمين بهذه الحياة». وفي هذا الجزء العراقي «تخل
للصبي أن المهدي يصرح باسمه». ورمزية المهدي الجامع
بين الزيتون والورقات والداء رمزية شائعة جداً إلا
وجود لم يجمع بين هذه العناصر الثلاثة عبر فلسطين
نفسها، فهي ريبونة أصلها ثابت في الأرض وقرونها في
السماء، تنبأ لاهلته بسبب ما سلب عليها من قهر وظلم
ألا أنها تنادي أباءها وتدعوهم إلى إغاضها.

الرمز الثالث في هذا النص هو رمز الحسر وما
حدث تحته من أحداث غرائبية، لا تصدقها غير من
على مثل ذلك الوضع. نشأ القاص الشاب في
البحر الأبيض المتوسط، في صيدا، وهو من
مفكر الام في حياضه صيدا في صيدا، وهو من
الحكم العربي في صيدا، وهو من
هو حدث حراً وضع تحت يد الحسنة. وفي
هذا المكان يحدث ما لم يكن مرصفاً فيها قهر وحداً
تحت الجسر يضرب بقدمه الأرض فتتفجر حقا وحداً
ودما (4). تلك هي معجزة المقاومة، ثم ترس القاص
إلى الراحة والطمانينة بعيداً عن أهله ووطه فمجر الأرض
وردة على العنف بمثله حتى يسترد حقه السليب.

في هذا النص اذن يقوم على ثلاثة رموز ذات دلالة
هامة في البحث على الصمود والمقاومة: الذاكرة
والمهد والجسر: فالذاكرة ضرورة للحفاظ على
الهوية، والمهد رمز الأرض المسلوية يتحوّل إلى كائن
حتى يبادي الشباب ويدعوه إلى الصمود، والجسر الرابطة
بين ريبونة أرض العربة والشتات وأرض الوطن
المتعصب الذي لا يمكن استرجاعه بغير قوة السلاح
والمقاومة المجددة عبر الأجيال والعصور. تلك هي
رسالة الكاتِب إلى شعبه، صفاها بصوره القصصية لت
الوعي في صفوف الشباب حتى لا تسى قضيت ويعمل

2- المقاومة السياسية :

هي اصلا سلاح ونشاط اضطُرب منظمة التحرير إلى ممارسته في تونس بعد تهجيرها من بيروت سنة 1982 وفي طليعتها أبو عمار . وهي بالطبع تمثل خطرا على الاحتلال، لذلك لاحظتها في منحرجها الجديد وقام معذراين عليها في حمام الشط وكلت الغاية اعتناء القيادة نفسها . وفي سيدي بوسعيد للقضاء على المااصل الكبير « أبو جهاد »

و كانت جريدة لومند (Le Monde) مخففة عندما كتب ام انغال قيادة منظمة التحرير إلى تونس إنها ستكون إلى أرالث تونس الوثيرة أي ستخلى عن المقاومة . ولو فعلت لما حرص العدو على مهاجمتها في عقر دارها بعيدا عن فلسطين بما لا يقل عن 2400 كم

ولم تعرض الرواية لأسياب العدوان، وهي غير مطالبة بذلك -بل إلى نتائج السمية عند بعض الشخصيات الروائية . وإذا كانت أساليب العمل الأولى واضحة فإن أسباب الثانية أوضح . أوقفت الأيدي 1985 أي ثلاث سنوات بعد انتقال القيادة إلى تونس . وقد لاحظ العدو أن منظمة التحرير لم تترك إلى الراحة طيلة تلك السنوات الثلاث بل جعلت تونس مركزا حديدا لنشاطها السياسي والاتصال بمختلف الأنظمة السياسية في العالم طلبا لمساندتها في المحافل الدولية، وهو أكثر ما نخشاه إسرائيل فأرادت أن تضع حدا له وأهمة ان القضاء على الشطاء الميسابين علق نهائي ملف القضية وطمس لعدائتها ومشروعيتها . فحدث عكس ما خططت له تماما إذ امتنعت الولايات المتحدة حليفها الدائمة من استعمال حق الفيتو ضد لائحة لمجلس الأمن تندد بالعدوان وذلك لأزل مرة - ولآخر مرة - في تاريخ القضية الدولية

أما التاسة فقد وقعت بعد الأولى ثلاث سنوات وبالتحديد في 16 أبريل 1988 قُتل فيها أبو جهاد مع رجبس له وحارس تونسي (8) .

ولم يذكر رشاد أبو شاور في المقال الذي نشره يوم 9 فيفري 2012 في الجريدة: «الأكبروية» «المحر يوم» عن رواية العراء قبل صدورها بأشهر عديدة، أسباب هذا الاعيان من الزواب تكلمت بها اعتمادا على أصدائه في الصحافة الوضبة . وتلخص هذه الأسباب في ثلاثة على الاق:

- أولا ما ذكرته جريدة «الصباح» في احد اعدادها الصادر بعد العملية مباشرة، يعود إلى أكثر من نصف قرن ويشمل في ضرب أبو جهاد حافلة إسرائيلية ردا على اعتداء إسرائيل على غزة سنة 1955 .

- الثاني رحلته إلى الجزائر بعد استغلالها وحث الرئيس احمد بن مة على تزويد المقاومة بالسلاح .

- الثالث هو اعتبار أبو جهاد مهندس الانتفاضة الشعبية الأولى بالداخل

وهذه الأسباب الثلاثة -بل أحدها- كاف لإصرار العدو على التخلص منه وملاحقته من عاصمة عربية إلى آخرها . وأمر لا محالة بقتل وسحقه . وبكل برودة دم .

رواية العراء هي الوحيدة التي تعرضت إلى هذه الأحداث السياسية الكبرى وصدت نشاط منظمة التحرير في تونس منذ تحولها إليها سنة 1982 . ولم تقدمها بطريقة تقريرية إعلامية بل بأسلوب فني يتميز فيه وجدان الكاتب بوجدان الشخصيات ويتبع ردود فعلها إزاء كل حدث . وما الحديث عن السرطان الذي ينحو جسد دولة إلا زمر سرطان أعنى وأخطر ينخر جسد وطن بأكمله كما قال رشاد أبو شاور في مقاله المذكور

وبما أن الكاتبة تونسية والفعل السياسي يمارس في تونس . فإنها ركزت عليه دون غيره من أشكال المقاومة الأخرى التي جعلت الوطن المحتل مسمه مسرحا لها . وبذلك يتغير المكان فتتغير روعية المقاومة فتتضافر جميع الأشكال لتحقيق نفس الهدف . ولعل أهمها جميعا المقاومة المسلحة

3 - المقاومة المسلحة :

«جزءاً من المهرلة». مهزلة صمت العالم المحجل امام صور الدمار وصراخ الصبية هناك. ورافضاً ايضاً « نوك الجزائر يستغرق بالضحية لأن نهمه سيزداد كلما أخذنا له السبيل» كما تقول ليزا(12).

كانت العاية من العسر إلى فلسطين إذن عاية اسابية صرعا، ولكنها سرعان ما تعيرت وجهها ومعاها من وصول الفريق إلى مصادر البت بعد عود مجدي بنية مقصوحة بسبب اسمه التونسي رغم توصيحات ليزا القائمة على هويته الفرنسية وعدم معرفته بأحداث العرب. ورغم أنها وصحت لمجدي ايضاً لما لاحظت ابعاءه بأنه « هنا مع فرقة متقنين وليس محارباً»(13)، فإنّه «اعتبر ما حصل إبادة غير مقبولة وأنه لابد من الرد عليها عاجلاً أم آجلاً»(14)

ثم وزعت فرق الإنقاذ على ثلاثة مراكز: بيت لحم وقطاع حصار كيسة المهد وجنين في أقصى شمال الضفة الغربية. وبالنسبة لرشاوتك ليزا في الأولى مستعينة بـ «...» زحمر الفلسطيني اسمه طلال. «...» في ضاية مستعينة بمرشد من المنظمة بسبب اسمها ذات نسقة ضلال

وفي رسالة إلى مجدي تحدثت ليزا عن حصار المصلين في كيسة المهد بيت لحم بعد أن سلموا أسلحتهم إلى كبير القساوسة وكانوا يتضررون جوعاً إذ كانت مجنزرات العدو وجنوده المندمجون بالسلح يمثلون حاجزاً بشرياً يمنع الاقتراب من الكيسة أو الدخول إليها. كان ذلك في معركة جنين المचित في 3 نيسان 2002 بعد اندلاع الانتفاضة الثانية. وقد ردت إسرائيل بعملية سمتها «الدرع الواقي» فحاصرت في الكيسة المائتي مسلح طيلة 39 يوماً، وقتلت منهم تسعة مسلحين وقسا.

وانتهى الحصار بنفي ثلاثة عشر من المطلوبين إلى أوروبا وموريطانيا. وفي الرواية كان الفتاة يصيبون من حين إلى آخر بعض الشباب منهم طلال الذي كان يحاول جمع أوراق الليمون لطعم بها المحاصرين

مجد هذا الصنف من المقاومة محسباً بطرق مختلفة في رواية خالد الأسود حنين الجدار الباقي. وقد حامت رداً على داعية اسلامي في فرنسا حاول إرشاد متحرفين تونسيي الأصل من الجيل الثالث إلى طريق التنوير والاستقامة. وهذا لم يبعه من تدبير اسرة كاملة يدعوه «...» عن طريق «السلام على راحة الكاثوليك» معرواً جمع مسيحيين عربيين من الزلاهم الضليبيين الذين يحتم مضومهم «...» أن الحل الذي يساهم لتحرير القدس يقوم على الهدي والاستماع عن حمل السلاح ضد العدو المحتل. يقول: «الدائمة [الصلبية] لا تزال مستمرة». وما حدث في ثالث الجزئين شاهد لا يحتاج إلى بيان. وانتم يا ابنائي طليعة هذه الآلة، سنردون على صليبيهم بالهدي، متعلسونهم درساً في «...» من رفيع سموت «...» عنكم هو استمالة اقتنتهم ودعوتهم إلى «...» بسا رهم. «(9)». وهو نفس الحل الذي اقترحه له ماجة شاب متحرف كان مختصراً «...» استهلاك المجنزرات.

أما ليزا، عضو منظمة أطباء بلا حدود جانباً تعرضت حلاً طبياً لأبناؤ الشباب فتدعو في «...» لنقله إلى المستشفى. وحلاً إنسانياً لمساعدة المقاومة الفلسطينية في تصديها للعدوان على جنين وعلى اقتحام كنيسة المهد ببيت لحم، ويقنع مجدي بالانضمام إلى فريقها بعد أن وعى خطورة الوضع وبشاعة الصورة «صورة ما حدث في فلسطين، مشاهد الدمار والحروب وسوت الإنسان»(10)، تذكره بانتمائه لغربي. و عندما يحرق أوروبا في مقاومة النازية والفاشية وسبها الحرية بفضل وحدة الصف ومقاومة العدوان: «نحن ايضاً غائبين من الطغمة الفاشية والنازية. لكننا نوحنا وننتفضنا فانسحبت الحرية في النهاية. انتم من قرط في فلسطين منقذكم: كانوا أكثر منكم ذكاء وتنظيماً، وأقوى عزماً وإصراراً، فغلبكم على أرمكم»(11). وقد أثر هذا الكلام في مجدي فقرر مراقبتها رافضاً أن يكون

ورغم شربهم عذراً من السلاح لم يردد القود العائنة من افتتاح الكنيسة وإرتكاب محرقة «أطباء بلا حدود» الشهير بها وإعلام العالم بما يعانيه الشعب الفلسطيني من قهر وظلم.

لقد اختار هؤلاء الشباب المقاومة المسلحة لكنهم دعوا ثمن اختيارهم غاليا بسبب عدم تكافؤ القوى والشعور بالعزلة أمام صمت العالم ولا مبالاة عدالة قضيتهم وحقوقهم في الحياة والكرامة والحرب

ولا يقل الوصع في جبهة حين مأسوية بسبب حيار المقاومة المسلحة. ومعلوم أن جنين عرفت بصمودها في وجه كلّ محتلّ أحبي فيهي التي بادرت بالثورة على الاستعمار البريطاني سنة 1935 بقيادة عر الدين القسام. وقد تمكنت المقاومة من اغتيال الحاكم البريطاني فكلنها ذلك محرر من مسمى الحشنة

يظهر خيار المقاومة المسلحة حيا في رد راسة على تصريح مجدي بحه قائله «حنا الوحيد هو عشق الوطن، وما فيه تعبير أحلى من السديفة» هي تعلم» (15). وقد صمدت المدينة بثباته السليح كامله يوحها المقاومون «بعملية نوعية أوشكت العالم» إذ برلت فرقة فنية أعدد بحه حبه «فشل» وعب عبرات ناسفة بين انقاض الخراب. وفي الصباح برلت فرقة أخرى وشرعت في مناشات مع إحدى فرق العدو في محاولة لاستدراجها إلى المكان المحدد. حالة من الهل والحمق أصابت الجود. فراحوا يتقدمون ويبدأ رويدا للرد على مصدر التيران. فجأة دوى انفجار هائل. ثلاثة عشر منهم لقوا حتفهم دفعة واحدة. كاتب مصيدة في عاية اللق» (16). وكان الرد على هذه العيلة الناطع في منتهى الوحشية إذ سقط نتيجة القصف بالذبابات والطائرات مئات الشهداء. ومن تبقى على قيد الحياة لرم موقعه داخل المعين فصار الجهاد ضربا من المخاطرة» (17). وانتشرت صور الدمار والخراب بكامل المدينة تذكر بحراب لينتفرد على أبدي الطغمة النازية». مما جعل أبا عمار يستيها «جيتفرد».

وفي هذه الظروف أصيب دل من راية ومجدي وتشكلت الصورة التي ذكرتها ليرا في بداية الرواية لاقناع الشابين بالمساهمة في فرق الإيقاد. وانطبعت صورة الهول والدمار هذه في وجدان مجدي بعد أصابته. فجعلته الحتي يهذي واختلطت في ذهنه الأحلام والكوابيس وكلها تدور حول مختلف الحلول لنقصاء على العلم:

- أولها إعلامي يتمثل في توطيف تلك الصورة لقصح ما يرتكبه العدو من فضلع في حق الأطفال وجميع العزل من السلاح. فرأى نفسه يفتك كاميرا من أحد الصحفيين الأجانب ويسجل بها الصورة وينشرها في العالم فتحرّك الضمان وتثير مواقف التنديد والإدانة في مختلف عواصمه ونصير «القصة إنسانية ومشغلا عاما يخطى بالألوية في كل مكان» (18). إلا أن هذا انصاف الأساسي مع صحابا العدوان في حين يزيد الآثار كاشعلا ويدفع العدو إلى مزيد القتل والتنكيل.

- ثابها العودة الى التاريخ المجيد لاستلهم قيم الحبة التقرية ووشحن الهمم بالعزيمة والإرادة. «حتم ذلك في و يظهر فيها صلاح الدين الأيوبي ... ومحمد ... مشير» بانتاجه جين لبعثها من رمادها على شائكة طائر العسق وشي قيفارا قائدا فذا فيعلم مجدي راية بما رأى محولا إقناعها بالتراجع عن الاستشهاد تنجيه بكل واقعية. «اضح يا مجدي، حليث في الواقع. أيام صلاح الدين راحت، ومحمد استشهد. وحيدارا قتل معرولا في قرية مائة [] انت شفت اطبايف الماصي. والماصي ما يرجع» (19).

- الثالث يتمثل بالذات في عمليات انتحارية كهذه التي أفذمت عليها راسة بعد إعلامها باستشهاد شقيقها طلال في بيت لحم. «كاتب راية تمسطق بحرم من المتجترات والشباب يحيطون بها، يهينونها ويدقرون وضع الأسلاك في مواضعها» (20). ولم يتمكن أحد من منها من تفجير نفسها وسط جنود العدو.

- الرابع حلّ وهمي يتمثل في عودة الوعي إلى اليهود

والعودة إلى التاريخ والعمليات الانتحارية والتعبير على عودد الوعي ليهود أوروبا والتضامن الدولي لا يمكن أن يكون وحده الحل المثالي. هن نصيف حل الداعية الإسلامي في بداية رواية حين الجدار الباني تدعى إلى تهديد دون حمل السلاح؟ أم تدبر حين ليزا الذي مكن أوروبا من التخلص من البارية والغاشية عضيل الوحدة وقوة العزم؟ وهو حل يلتقي في بصرها بحل المقاومة المسلحة الذي يفصل على جميع الجدران الأخرى ويوظفها في الآن نفسه فهي بحق الجدار الباني وهو سر، رهام وسلاسل نيس

٤ - إنشائية المقاومة :

ان تحليل أشكال المقاومة الفلسطينية في الرواية انتوسية لا يكتمل دون تحليل الادوات الفنية التي بنيتها، وحللا نشعر فإن الرواية الحديثة صارت قابلة كل صورة كما يقول ابن عربي، تتعايش مع روحها الأدبية المختلفة والأشكال السردية الحديثة بعد أن أدت لحدود بين الشعر والنثر فصار في مكان الرواية أن توظف الأشعار داخل النص كمرحلة أساسية ومن مادته أو تسقط عليه من نسيج، فاما ان نهضمها ويحوّلها إلى مادة سردية وإما أن يلفظها فتبدو مقحمة في نسجها غير قادرة على الانتشار فيه.

وفي قسوت مضربة باصاها الثلاثة الثقافي والنمسي والمسيحي في "ووبات الثلاث نصية حب" من شاعرة بوسنة ومضامين فلسفية في رواية فاطمة من فضيلة رواء العاشقان ومن رواية بوسنة وشاعر فلسفي في رواية حفصة قاريد بيان العراء. وبين ساب تونسي الأصل فرنسي الجنسية ومأصلة فلسطينية في رواية خالد الأسود حين الجدار الباني من الجدار نصير السرد نحوه من عزم حاف لأحداث تاريخية إلى حكمة رواية تدور فيها التنوع بالمقاومة والتشهير بالسلط والظلم.

القادمين من أوروبا الشرقية، وبما العرب نادى المحرمة كدبة كبرى وإن التكل العزوم وهو من الجدار بلا رجعة، كل المأساة يجب دفعه وحده العنصر والمعايير والمواثيق، زكوا البحر ثمانية ليحلوا ويغفوا في احضان بلدانهم الأصلية من تشاء منهمجه دون عسف أو إحتزاز في حين غي اليهود الشرقيون» (21) فمن يؤهم الاعتماد نادى يهود برحمة عن فلسطين من يلماء أنفسهم مهما كان ضعف السوراب إلى رآها مجددي في حلمه.

الحديث بسمل في تضامن الباني القاهر في توحه أحرار العالم إلى حين آخر المدن المحاصرة والتخندق ليقول مسند سيرة الأديبا جدار باني يحمي المناضلين الأبطال من ذلك الأسو وقهر الحوى وعذابا الإهمال» (22)

هل هو الجدار الباني الذي نحمل الرواية لسمه في العنوان؟

اد تال هذا موقف الكاتب الذي توفيق فاطم الذي يؤهم ايضا ان لا يمكن التعبير على التضامن بالوعي لتحرير فلسطين. فهو وإن طلع حين حيازة بعض الأحداث الكبرى والأحداث البوحية، إلا أنه لا يردد ولا يكفي وحده لأرجاء الحق إلى اصحابه

- السادس، في الرواية جدار آخر لم يُلح عليه الكاتب ولم يحده زمرا لمقاومة رهام الجدار الذي كان البيت الملمر الذي التحأت إليه رائية بعد إصابتها برصاصة وكان يمثل خطرا حقيقيا على حياتها إذ كان متداعيا للسقوط. «وبحث مجددي عن لؤح لتجده قوائم تصدّه عن الانهيار...» (23). فشمع الجدار من الانهيار على مضجعه الحربية وهي في بطن زمرا للمقاومة المسلحة التي تعتبر أهم الجفول

وبذلك تكون نشة الجدار مخدود واحد للمقاومة المسلحة إلى جانب المقاومة النضالية في رواية فاطمة من نصية رواء العاشقان، والمقاومة السياسية في رواية حفصة قاريد بيان العراء. فكل من الحل الإعلامي

وما كانت رواية لمجدي يوم باح لها بحته مجرد رواية حسنة سرعان ما يهرب وحلت محلها العاطفة الحقيقية قالت له مستكروه قوله: «الحب احمِل سيرة»: «سيرة الحب راحت مع ام كلثوم. هلاً ما هو وقت عشق. هذا وقت فعل ومجاهلة وصمود» فيجيبها: «وليه ما يكون الحب وسيلة ها المقاربة» ثم يضيف: «ماهو أصلاً لو كان فيه حب ما قامت حروب في العالم» (24). «فأخذت دري معمار. هذا ما بدت حروب تندد. عاصرت العرصه لأت موفيتا من الحب»

- تفصل يا عتي. جابههم بالمحب التي عم تحكي عتو. تفصل! (25)

ورغم ذلك كله، لا تفعل الرواية من ان تروح رواية حبها لمجدي ماسقة فورها. فكيف يتبع هذا التحول في موقف رانية؟ هل هو تطور طبيعي لشخصية أمنت بالقضية وأخت وضها وأوصدت قلبها مانعة كل ما سواه؟ أم إسقاط مفتعل وغير في من قبل الكاتبة فاضاً على شخصياتها ما يسمى عوامص حتى تكتمل الحكاية برفق. حجة من رحم الأحداث؟ نكتفي بطرح التساؤل حتى لا نغفل الانتقال إلى العلاقة بين الطيبة العرثية لير والمناضل الفلسطيني طلال شقيق رانية، فكان انوارى بين الزوجين اقتضى التماثل في العلاقة العاطفية إذ باحت سرا في رسيتها التي مجدي دار حب متدلاً بسا سها وبين طلال من مستهد... وربما كان التفوق العصري متعب يرتد في جزء لا بأس به في صبره. فمع عشق لير والحب ولا حاف من عتو بشر. ولكن ما لا يمكن ان نحاذر تفسير متعب هو ما رآه مجدي في أصفاة أحلامه الناتجة عن الحمى وخاصة زوجته من نرا

وبالعكس من ذلك تماماً تبدو العلاقة من دخل وعنان في رواية العراء واقعية جداً لا تريبها لا كراء الكاتبة شخصياتها على روابط مضطربة مانعة لمحتل الأحداث

كما كانت تبدو معدلة بصفة استغناء شهاب في صبره شخصيات وأدبه. لا بأس من صغره في دور ثقافة أجيال مراراً حيث سم حوكت إلى نوع من التعاطف مع عبثه شخصيته وحبها من أهل مساهمة ونفاد. لا علاقة به بقدر. أكثر إلى ما يشبه الحب. بعض موضوع في مساحته مثل سهمها الآخر في عيان. ولما تاب دحله متعنة بزوجها وأسرنا تقصيره، فلما عرفت سم سعي هذه العلاقة حموية في مسوى التقدير. رابعة نصيب لير. لا إده بواحد. تعرض في لير من حاح حدود بوص في عريانه وعدم استناده. في لير بناء دار وهو حصل خلاف ذلك لأبصار لير. رانية وأبها معه غمام بضم ستة دخل في شامل سيرها

ألا أن الرواية لا تخلو من عراية سردية قد تكون أقل إقناعاً من العلاقة الرابطة بين الكاتبة التوسية والشاعر الفلسطيني. فقد أصبحت دجلة بسوطان اللذي سرعان ما يتبدل في الرحم فوجب استئصالهما. ولما كانت حصة من حصة زوجها ليست بمحب عليه ان... مع الحب ما لم أزل الأمر ثم وضع الى إصرارها. ونحن نرى أنه مهما كان الداعي إلى هذه الزيجة. فإنها غير واقعية وغير مسحمة مع واقع الأحداث خاصة أن دجلة تبرز إصرارها بالحشية من احتمال اضطراب زوجها إلى خيانتها. وقد بدا الزوج طيلة الرواية رجلاً متحلقاً، في منتهى اللطف والتعاطف مع زوجته، حريصاً على راحتها بسلامة. كما ظهرت بدورها وفيه لزوجها، ثم نحاول من معاصره بل تمكنت من استملاء علاقتها بعسان في مستوى راق من الصداقة والتعاطف مع قضيتهم والإعجاب بشعره

أما العلاقة بين شخصيات رواد العاشقان فلها في معنى تحت. العراية بعد سمة الرواية نفسها وخاصة في مسوى الزمن. بل تخرج من الواقع والتخييل. وبين الكائنات الحقيقية والكتاب العرصة الجردية من النص الروائي أو الداعية أنه دون امتداد. فضلاً عن نقص قصص فرعية في صلب القصة الرئيسية، وهذا ما جعل

الانسان بين الرواة والعشاق مثل داخل الرواية. وتسير موضوعه المقاومة مُدَوِّنة داخل موضوعات حرة لا تعرف بالضبط مدى علاقتها به.

فهي مستوى سيرة الزمان. حالاً للروايات الساتريّة. حيث الزمان اقني واضح المعالم. نظراً الأحداث فيه مقتضى تقدم الساعات والامام والاسابيع. فالربيع في رواة العشاق عر حصي. فموم حصة على استرجاعات عديدة تربط حاضـر الشخصيات بماضيتها في طموحتها وشبابها. وقد بلغ بعضها مثل الكاتب قاسم الاندلسي سن الساعة والأربعين ومع ذلك فهي تنحصر إلى سن السابعة والسابعة عشرة من عمره. مثبثاً بذلك الفترة من حياته بصورة مُرَضِيّة دفعت بها اقتحام مزن مهجور في المدينة العتيقة باحثاً عن مقابا ذلك الماضي الصائغ. وخاصة عن «سُفرة» ساكنة العزلة الأخيرة على اليمن والتي وقفت طموحه ومراحمته بحالها القليص. ولم يخلصه من التبع القضياني عبر روحه بفضل شهادة طبيبه الخاص تثبت أنه يعاني من أمراض مسببة حادة» (26).

أنا باسمين فقد عرفها قاسم في سيرة بالبحر. فك رباط شعرها عنوة فصارا صديقين. وبساتها «المكة» فعلمنا أنها ستكون نغمة إحدى رواياته قالنا: «أنا حدث مملكتي... ستكون إحدى رعاياتي. انتمت يوماً وهي تدير إلى الأوراق المبعثرة على مكته. كان كلما كتب فصلاً جديداً من رواية إلا وقرأه لها.» (27) وكاننا يتناقشان فيها ويحزنان معاً ما يتفقان على تحويره. إلا أنه لم يف بوعده ذاك فلم يخصص لها غير خمس صفحات مقتضى تصور فوقي للرواية وكانها. صاحب الفود المطلق في نفرد. يتصرف في شخصيتها كما يشاء قائلا: «اسمها الكل بأمرى. ويستيقنون بأمرى. ماتلون ويناسلون بأمرى» (28). وهذا بالطبع صورة حاضري للعمل الروائي. يفرض فيه الكاتب إرادته على جميع شخصياته فتكون ظلاً باهتاً لمواقفه وإرادته. مجرّدة من روح المبادرة والصوت المتفرد. تلك هي أساسة قاسم. إنها أساسة فنية أكثر منها وجودية. لذلك اختلط الواقع

بالحلم في رؤيته ولم يعد يميز بين الحقيقي والوهمي من الشخصيات المحيطة به. خاصة بعد مقدرة باسمين نصّ روايته وبقائه الصفحات الخمس التي كانت تشغلها ببناء حتى بعد طبع الكتاب وقد علّنت خروجهما ذلك بقولها: «سوسي كاحس ما يكون. ونصحت في من هرائث وأثالث وأحزانت. فحسبني الملكة. ونبت نفس العرش. فلم تمسحني بذلك إلا خمس صفحات من رويته. أنا هي. عجب نمرودي عليك وعادرت الممكة التي لم ادعها إلا نفسه على اعناقهم جميعاً» (29). وما لبثا كان ورفي فانه حين راد من يلصقها كي يتأكد أن الحلم حقيقة وان الشخصية اسمها بالحلم. لم يعد عبر شراع [] عليها راج الكتاب. فاصاحه الواقع بالحيل» (30).

سهل الزمان بالذات هذا الالتباس بين الواقع والخيال. ليس «توحيد الحائر» وأن أنا؟ محسب صوت مجهول (سعراف لاحقاً) ليس غير صوت الكاتب قاسم الاندلسي نفسه: «أنت هذا...» عذبة عبد السؤال ثمة يوضح: «أنت هنا في الداخل» ثم يزيد الجواب توضيحاً: «أنت هنا في مملكتي» (32). وما مملكته غير الرواية نفسها كما كان يقول في عهد الدراسة بالجامعة. مشكلة قاسم أنه هو نفسه في نهاية الرواية، ولا يقصد روايته بالطبع بل رواية رواة العشاق، يطرح السؤال نفسه: «أين أنا؟» فيجيبه صوت لمجهول هو عدنا معلوم بأنه ليس غير صوت الكاتبة: «أنت هنا... في الداخل» (33). نعلم ذلك من النهاية الثانية التي تذكر فيها الكاتبة ظروف كتابتها للرواية وقضاءها أربع سوات في كتابتها وصعوبة مفارقتها للشخصيات التي احتلتها وخاصة شخصية الشاعر الفلسفي عمر

وبذلك يتضح لنا إزاء روايتين، الأولى كتبها فاضمة بن فضيلة يعنوان رواة العشاق وقرعت من كتابتها في 28 ديسمبر 2006 وشعرتها بعد سنتين. والثانية مصمّنة داخل الأولى وكتبها قاسم الاندلسي

يرتبط فيها عن خلاقته شخصياته الروائية. مع عدم أنه هو أيضا شخصية ورقية. و قد حاول هو استيفه على شخصياته فاستبقى بعضها وأقصى البعض الآخر ثم دمج على ذلك الإقصاء وصار يبحث عنها بحثا يائسا، صار مدوره مغلوبا على أمره إذ حكمت عليه الكاتبة أن يبقى «في الداخل»، داخل روايتها/ مسكنها، لذلك رحلت هاجس منحتها بهاية رواية قاسم وبهاية رواية فاطمة. هل يكونا العاشقين اندس زوّياء عاشقي الرواية وشخصياتها؟ أم هناك عشت آخر لا يعلمه غيرهما ولا يهتم القارئ فلا يتجسس على حياة الكاتب ولا يوظف غير ما يوح به بنفسه على طواعية

وإذا كانت الأزدواجية شعار النص الروائي برقته اد يوحّد روايتان احدهما متجيلة والثالثة حبيقة، وشخصيتان احدهما ورقية والثانية معدة. وعلاقات لقاسم في شبابه مع زميلته الطالبة ومع شجرة صاحبة الغرفة الأخيرة على اليمن، وكاد لياسمين علانان أيضا مع عامر الكاتب الفلسطيني وقاسم الابنيلي الكاتب السوري. فان مكنته علاقات معدة. على حدتها لجميع شخصياتها قاسم وعامر والطالبة وشجرة. وياسمين جمع عندها من حبها بانتهاء الرواية فبقوا جميعا - وخاصة منهم عامر- في سوريا بعد اليمن. اليد الكاتبة

أين المقاومة الفلسطينية في كل هذا؟

إن هاجس الكتابة الروائية في رواه العاشقان يتصدر اهتمام الكاتبة والقارئ على حد سواء. وما كان للمقاومة أن تجد مكانا لها في هذا الخصم من العلاقات لو لم تكن إحدى الشخصيات الروائية قصاصا فلسطينيا تعرّفت عليه الشاعرة في ممداد قراء لها إحدى أقاصيصه المحصّنة لكبة 48 الباقية في الذاكرة القومية وخاصة ذاكرة ذلك الصبي الذي لم يتجاوز الثانية من عمره والذي وضعت أمه تحت الجسر لتقيّه قصف الطائرات فيضرب برجليه الأرض فتشق الأرض وتتجرّع دما

كتابة عن مقاومة العدو عبر الاحداث رمزية من خلال المناخل بين الارض السليبة والارض الحرة. و قد رأى ذلك هاجس في وجودي في اهتمام الارض

إلا أن المقاومة في رواية حسن الحدر مدني هي لبّ الأحداث وحرره بشخصيات نسج نسج من مدانيته إلى هياته فعيش أطوارها المأسوية والبطولية ومخرج معدة حول لاسترجاع الوطن السليب تأتي في شكل صور متتالية «يراه» العندس حريح في عبوره إثر أصوات برصاصة عديدة. وقد انهارت كامل حدود المدينة التي سماها ابو عمار «جيبعراة» ثم يبقى قاصد عبر حدر رحله هو حذار المقاومة لتسبحه خسته حلا حذرا تسعسه ديب عشرات اسس وخربت لحملها مختلف الوسائل من التفاوض إلى السبوت إلى التنازل وراء التنازل فلم تملج. وكاد هاجس في كتابه هذه التجربة فتر عنها في

واليد الكاتبة

وتصادم لأرض بالارهاب

ذلك هو السرد الإضافي في رواية العواء معشمة ومعدودة بالنسبة إلى المقاومة المسلحة وإن كانت تشغل حيزا هامًا من الرواية يبلغ نصف النص تقريبا. ولو لم تكن للسرطان الجسدي الذي أصيبت به دجلة شحة رهبة تشير إلى السرطان الاسعاري الذي ينخر جسد فلسطين لتبادر إلى الدهن أن معاناة المرض الخبيث هي لبّ الرواية وسداها. ولكن الكاتبة بلغت درجة من التضح الفني جعلت قارئها يواكب السرطانيين دون الشعور بتقلية بينهم

وهذا ما جعل رشاد أبو شاور في تقديمه للرواية يكاد يجزم أن الكاتبة تصف تجربة تعيش مع معاناة المرض ثم استدرك قائلا: «إذا كانت الرواية قد كتبت هذه الرواية في جانبها الشخصي أي معاناة المرض الخبيث (السرطان)، ولم تكن قد أصبحت به، فهي حقا قد كتبت نصا مذهلا. ولكن تشخيص

على سبيل الختام.

إن المجموعة الفلسطينية شكلتها ثلاثة - الشاعري
السبي والمسلح - تستحق أكثر من ثلاث روايات
نوسية لتشجيعها وتمجيدها خاصة أن قيادة منظمة
التحرير أقيمت منذ طويلة في تونس - واختلطت بمشغليها
وبعدت من المناصب والشعراء والكتاب التونسيين
أوضاعهم معديهم، وضمت حلقات مدافس كثيرة
حول التوجهات الكبرى وتجددات إيديولوجية. وقد
قام الشعر بوظيفته على أحسن ما يُرام فتعددت القضايا
والمجموعات الشعرية الهادفة. إلا أن الرواية لم تواكب
ناتج الأنشطة المكتبة منذ وصول الناحية «سلفونية» في
28 أوت 1982 إلى ميناء بنزرت وعلى منها سياسيون
وعدائيون وشعراء وكتاب فلسطينيون إلى حين معادته
بأسر عرفات إلى رام الله في نطاق اتفاقيات أوسلو. ولا
يمكن تبنيهم هذه التجربة النوسية على حقيقتها إلا بتربلتها
في كشف شامل لكل الروايات العربية التي ساهمت
بطريقة أو بآخر في أدبيات المقاومة الفلسطينية.

الداء غير علاجه. لذلك تقف الموارد بين السرفاسين
عند حدود التخصيص ولا ينبغي أن تصل الكناية إلى
متنها لأن المرض الجسدي انتهى بصاحبه إلى
الموت في حين بقي الثاني داء عضالاً مرعياً يتغلر
استهالته على يد شباب فلسطين داخل الأرض
المحتلة وفي الشتات على حد سواء. وبذلك يعود
اختلال التوازن إلى كمية المادة النصية لا غير، فتكون
محدودة جداً في رواه العاشقان ومحدودة نسبياً في
العراء

إلا أن ما يشجع لهذه وتلك هي شفافية اللغة
وسلامتها وإدراكها المعنى أو الصورة دون تعقيد
ولا مراوغة، عكس ما نحده في رواية خالد الأسود
من حوشي اللفظ الذي يحجب المعنى ولا يصيب
شيئاً إلى جمالية الأسلوب وبلاغة التلقظ. ومما
يزيد لغة جبين الجدار الباقي غرابة و مفارقة هو
اللحن الذي يوقع النص الروائي في مختلف معاصره
وفصوله (34).

ARCHIVE

الهوامش والإحالات

(1) عدد برسانو، أسفار العهد لعابر، دار نشر لشرق تونس 1995

(2) قطعة من لفيفة، رواه العاشقان، ص 4

(3) ص 1

(4) ص 49

(5) حصص لدراسة لعمارة ص 1

(6) ص 10

(7) ص 1

(8) ص 1

(9) كتاب الأسود، ص 100 - حمر، ص 100 - ص 1

(10) ص 10

(11) ص 4

(12) ص 49

(13) ص 1

١٠٠	١٠٠
١٠١	١٠١
١٠٢	١٠٢
١٠٣	١٠٣
١٠٤	١٠٤
١٠٥	١٠٥
١٠٦	١٠٦
١٠٧	١٠٧
١٠٨	١٠٨
١٠٩	١٠٩
١١٠	١١٠
١١١	١١١
١١٢	١١٢
١١٣	١١٣
١١٤	١١٤
١١٥	١١٥
١١٦	١١٦
١١٧	١١٧
١١٨	١١٨
١١٩	١١٩
١٢٠	١٢٠
١٢١	١٢١
١٢٢	١٢٢
١٢٣	١٢٣
١٢٤	١٢٤
١٢٥	١٢٥
١٢٦	١٢٦
١٢٧	١٢٧
١٢٨	١٢٨
١٢٩	١٢٩
١٣٠	١٣٠
١٣١	١٣١
١٣٢	١٣٢
١٣٣	١٣٣
١٣٤	١٣٤
١٣٥	١٣٥
١٣٦	١٣٦
١٣٧	١٣٧
١٣٨	١٣٨
١٣٩	١٣٩
١٤٠	١٤٠
١٤١	١٤١
١٤٢	١٤٢
١٤٣	١٤٣
١٤٤	١٤٤
١٤٥	١٤٥
١٤٦	١٤٦
١٤٧	١٤٧
١٤٨	١٤٨
١٤٩	١٤٩
١٥٠	١٥٠
١٥١	١٥١
١٥٢	١٥٢
١٥٣	١٥٣
١٥٤	١٥٤
١٥٥	١٥٥
١٥٦	١٥٦
١٥٧	١٥٧
١٥٨	١٥٨
١٥٩	١٥٩
١٦٠	١٦٠
١٦١	١٦١
١٦٢	١٦٢
١٦٣	١٦٣
١٦٤	١٦٤
١٦٥	١٦٥
١٦٦	١٦٦
١٦٧	١٦٧
١٦٨	١٦٨
١٦٩	١٦٩
١٧٠	١٧٠
١٧١	١٧١
١٧٢	١٧٢
١٧٣	١٧٣
١٧٤	١٧٤
١٧٥	١٧٥
١٧٦	١٧٦
١٧٧	١٧٧
١٧٨	١٧٨
١٧٩	١٧٩
١٨٠	١٨٠
١٨١	١٨١
١٨٢	١٨٢
١٨٣	١٨٣
١٨٤	١٨٤
١٨٥	١٨٥
١٨٦	١٨٦
١٨٧	١٨٧
١٨٨	١٨٨
١٨٩	١٨٩
١٩٠	١٩٠
١٩١	١٩١
١٩٢	١٩٢
١٩٣	١٩٣
١٩٤	١٩٤
١٩٥	١٩٥
١٩٦	١٩٦
١٩٧	١٩٧
١٩٨	١٩٨
١٩٩	١٩٩
٢٠٠	٢٠٠

ذلك أنّ ذا التعريف وهو الأحمَل في تقليدي الشخصي رغم أنني لا أحب صيغ المقاصلة؛ يكاد يكون تعريفاً للوحي نفسه وهو الموضوع الذي استوفيتي أكثر في هذا الكتاب، أو للنصّ الذي يستغرق السمع استماعاً وأظنّ أنّ امر النصّ الديني (النوراء والإبجيل والمرآن. وللصوص المؤدّة) من امر الشعر فهو لا يفتقد شعريته. فلا يسرف ماء، في الترجمة؛ كما يُفان عاده عن الترجمة.

كتب الشاعر الأنجلزي «دايدن» في مقدمة ترجمته لملمحة فيرجيل واصفاً عمل المترجمين: «نظّل عيدا بعدل في حقل اسد آخر، برزغ العشب. ولكن نسيد لصاحب الأرض». . . . ذلك أنّ الترجمة خيانة. ولكنها في السياق الذي نحن به أي ترجمة الشعر (النصّ الأدبي) إلى الشعر؛ قد تكون برعاً من «كل لحوم اشترأ بحسب الطغوس البادية العذراء حبس، في الاكل انه يفتنّ ما هي الميت من قوّة وحيرة. ويحسد ما لا يصلح له.

بعم «الترجمة حياة» وفي ترجمته هذه الحياة حياة لا نحمل. لأنها في اسمها لا تحسب عدا مؤدّة. . . . شدّ ثامها سحق. ويحري في دمها حاس على لها حياة محمود والترجمة حتى لو كانت من لعنا الام إلى لعنا الام. ولادة قيصرية أو صورة رجل وامرأة يتم كل منهما في سريره، وهو يحلم بالآخر.

لا يعرف الترجمة إلا الذين كابدوها ودُعوا إلى مضايقتها، حيث عليهم ان يصيروا على الكلمة أو الجملة حتى تحمر، ليحوّلوها إلى عجيبة لينة سوداء أو زرقاء، بحسب الحر المغضّل لبيهم. وأقدّر أنّ هذا ما أفلح فيه مؤرّفو هذا الكتاب. فهم متحقّقون بادواتهم ويمواد نصهم. ولذلك ظلّ هذا النصّ محتفظاً بذلك الرق الذي تقلّده الاستعارة في ظلمات اللغة. أعني هذا الرق الذي لا يعرف كيف بدا. . . أو هذا الرق الذي يجمع الليل إلى الليل وكان

لا نهار؛ والشتاء إلى الشتاء، وكان لا صيف. . . والحبّ إلى الحبّ، وكان لا انسان. . . حتى لكانّ هذا النصّ المقدّس المترجم هو «شعر الشعر» أو هو إذا استعرت عبارة البيقلاني في إعجاز القرآن «السّر اللطيف في نظم اللغة»، أو عبارة «جوته»: «حالة محتوطة من الطغونة» وهذا كلّ أو أكثره، إمّا يجري في سياق يحفظ للنصّ على نثرته، ما يمكن أن نسفيه «الوعي الشعري». بقدر ما يحفظ له شعوليته أو الانطباع الشارد عن الأشياء وقد طواه السبيل وهذا متوقّع في أي نصّ ديني مقدّس، مدار خطابه على المطلق، بما أنّه وحي حتى وإن تأدّى بلغة بشرية.

على أنّ مفهوم الوحي في الانجيل والتوراة وكتب الأنبياء، ليس هو نفسه في الإسلام؛ وإن كان يداخله من بعض الجوانب. من ذلك رسالة بطرس الثانية: «لأنّ ما من سودة على الإطلاق جاءت بإرادة إنسان، بل تكلم أناس الله مسوقين من روح الله» (الكتاب نفسه ص 7) ويستحسن المؤلّفون من ذلك أنّ الأنبياء يتنصّلون «الله»، ثمّ يبلغونها بواسطة لعنهم الخاصة وأسئلوهم الجاهل. ولهذا السبب، يمكن الحديث عن الكتاب المقدّس بما هو كلام الله وكلام البشر في نفس الآن. . . . (نفسه، الصفحة نفسها.) ولا نفلّ الأمر يحري على هذه الجادة عدا عاقبة المسلمين، رغم أنّ هناك قضية هي من المسكوت عنه في القرآن، ونعني قضية الخطاب المنقول أو ما يسمّيه عبد القاهر الجرجاني «حكاية القول» أو «الإخبار عن القول». والمقصود بذلك الكلام المُسند في القرآن إلى غير الذات الإلهية، ومداره على الفعل «قال». (لنا كتاب قيد الطبع في هذه المسألة وسننأه به الله واحتكميون معه في القرآن» يصدر قريباً عن دار آفاق الموسيقي).

وبعد كتبه القرآن أنّ تكون خير نموذج لما نحن فيه، فنذكر أنّ تأدّى بواسطة «الله» على كنه الوحي ولا شك أنّ أملاء بعض كتفقرآن محكم في سمعه وتراكبه،

سلطة ذات «كاتبية» غير منظورة، تفصل وهي تتكلم عن العالم المتحيز الذي تشته على قدر ما تتصل به. ومن هذا الجانب فإن الإيجل شأنه شأن أي نص مقدس يأخذ بالوظيفة الشعرية أو الجمالية التي تحمل فضل معنى على أساس من التأثير في البنية والتغذية والأصوات والإيقاع والصورة وما إليها مما يجعل الرسالة أشد أثراً وأكثر إمتاعاً قراءة أو سماعاً. ويأخذ الوظيفة التثبيته التي تسائل المخاطب أو المرسل إليه وتحميه في الخطاب وتذكى فضوله. وكثيراً ما يتأذى ذلك بواسطة الاستهزاء القائم على السؤال أو المسألة ؛ وهو من ثوابت هذه الوظيفة إذ يقود إلى استجابة متوقعة من المخاطب المنشد إلى الرسالة. وتكمن دلالة كل من هاتين الوظيفتين في نوع من بلاغة الحجاج أو الإقناع أو في نداء باطني يديك شعور المخاطب بأنه مدعو إلى القيام بعمل اجتماعي أوديني خاص.

وعليه فإن الأثر النفسي في أسلوب النص، وما يلازم هذا الأثر من نظرة ذهنية وإعجاب وما يخلص منه إلى القلب من اللذة والحلاوة ومن المهابة والروعة، وما يتلوه من بقله الأبرار وصحوة العقل، سواء أكان المتقبل من النص في سهولة مأخذ وحسن ذات، أم كان من بين ارفع وأصب مغرور لامت من سلطة الكتابة الدينية، لا ينسرح العقل منها ولا يتفك عنها.

فدلع التواشع بين الشهي والكتابي، وهو من المظاهر اللآفة في هذه النصوص الدينية «الشعرية»، أن يكون محكوما بسلطة الكتابة الاجتماعية، خاصة أنه يوسع من مجال التحاطب. في المتحيز الديني، يشمل البشر والقوى أو الكائنات الغيبية معا. وهو تواشع يؤكد التقليد الذي جرى عليه المؤمنون، في حفظ نصوصهم المقدسة المكتوبة واستظهارها. وهي من هذا الجانب مثل الشعر الذي عالما ما كان يقوم مقام الشاهد أو الدليل في التحاطب الاجتماعي العام عند العرب خاصة. وكان فهمه أو الاستدلال به ما كان ييسر إلا في سياق من استظهاره أي من شهيته

بالكهانة. وفي هذا الزعم أو ذلك تسليم بأثر أساليب القرآن وبيانه في نفوسهم أي بما هو منضو إلى النوع «الحسن» و«المتع» أو راجع إلى الوظيفة الشعرية أو الجمالية أو إلى «المريب» أو «غير المتوقع». وما كلامهم في مباحث الإعجاز، والوحي بعيد العهد عنهم، على «معارقة القرآن لكلام العرب» و«حروح نظمهم عن سائر نظومها» سوى تسليم بنوع من «بياد القلم» لم يكن للعرب به سابق عهد. وبهذا النوع من الكتابة استطاع النبي أن يجمع سلطان النص إلى سلطان السؤ الاجتماعي والسياسي وأن يجعل العرب يعتقدون في اختلافه عنهم، وتميزه عليهم فيحشدونهم في طاعته وهي مراتب قيمه ونسج نفسه، برغم أن المتحيز الذي يهض به «النص» متحيز تحاطب كتابي يحض طائفة من الناس مأخوذة بالكتابة والحال أن الكتابة لم تكن دائعة شائعة في بيئة هؤلاء العرب القدامى. فلعل سلطان الكتابة كان راجعا، في جانب منه، إلى تطابق صريح بين سلطة النبي السياسية وسلطة المتحيز وطرائق أدائه. والكتابة في ما تبته الذرارات الحديثة إنما تكون حامل تصعيد أو إسماع أو إعلالة كلما استشعرت الجماعة المرتبطة بها، الحاجة إليها من حيث هي صورة من صور سعيها بالبحر والنواء له. وهذا رأي تبته شتى الكتابات الدينية وتنهض به، ويتلقى في «القرآن على القرآن» أو «الخطاب على الحظب» أدلة وقرائن كثيرة تنصافر كلها في صياغة «لغة وأصغة» تشير إلى تفكير الذات المتكلمة في حظاها من حيث هو الكلام المعجز المبين ووحى السماء وأساس التشريع والقانون المنظم للسلوك والمرشد إلى معالي الأمور؛ أي «التلفظ» أو «القول» القائم على متكلم ومستمع، حيث المتكلم مدفوع برغبة التأثير في المستمع أو امتثل بطرائق وأساليب شتى. ولا نعدم في مباحث الإعجاز لغات طريفة إلى الأثر النفسي في أسلوب القرآن، حيث تطرد عند عنده الإعجاز من إسماعني والحظفي والفسلاني وعد القاهرة، مودات مثل «اللذة» و«الحلاوة» و«المهابة» و«الروعة» وما إليها من عبارات تنصافر في صياغة

أي هذه الحروف المتشاكلة في المقاطع التي لا تخضع لتضرورة». بحلاف القافية. ومن هذا الحالب فإن الإيقاع قائم في تألف الحروف في النظم وفي انتظام التحمل. ثلثا هو قائم في القواصل وأطرافها وتسميها من سبق إلى آخر. وهو عبارة مجازية، في دوامات الماء وليس في جريان النهر». ولذلك يطل عصباً على الحد. فقد بلغ شروطه الفيربولوجية والتعريفية والنفسية الملازمة لظهوره وتحولاته وزواله. ولكن هذا كله لا يحد الإيقاع في ذاته. والذي يزعمون إمكان حذره إنما مغلطون فيه وبين الوزن.

أما إذا ميزنا الإيقاع من الوزن وحيزناه- وليس لنا إلا أن نحد به هذا المنحى- نجد لا نجد له في العربية انفصال من مصطلح «النظم» بالمعنى الذي استتب له في صاحب الأعماح. وبخاصة عبد عبد القاهر الجرجاني

«النظم وهو مرتبة هذا الكتاب «المعنى الصحيح لأجل المسبب». أما هو صورة اللغة وهي تنادي بطريقة معينة بخصوصية وتحمل في فعل نشوئها حيث تتجلى له في راسها وهذه اللحظة لا تتعلق بالكلام وإنما بالكلمة أو به «الخطاب» إذا أردنا. وهو يصفن غيراً خفياً لاسي الأثر وهي تتكون. والقاعدة هنا واضحة جليلة- على نحو ما بين عبد القاهر- ففي أثر في تأمل أن «في الشعر» ليس به من عنصر حركي نك أو صوتاً أو جرساً أو كلمة. لا ينضوي إلى فضاء النظم الكليتي. والنظم- بهذا المعنى- هو فعل الشكّل بعينه أي الفعل الذي يشكل به وجه شكل ما. ولدت حكم أن نعدّه الإيقاع نفسه. لأن الإيقاع ليس قاعدة حارحية يحضف لها الشكّل الشعري. أو يمكن استنباطها من هذا الشكّل. وإنما هو تكوّن أو تولّد الفأني الإيقاع في النظم والنظم في الإيقاع. وهو أبعد من أن يكون حصاً مستقماً بحدود وحيه اتجاهه ومقدوره. إذ لا يكون إلا وهو نسيج سبل إلى تكونه الخاص. بحيث لا يمكن بعينه أو إحصاؤه. مادام سدى نظام في كل شخص من تكوّن

وهذا ما يجعل شعبي غني في نوع من الألف

يعزّز هذا الكتاب مرة أخرى الرأي القائل بأن الأصور مبنية بين النصّ الديني المقدّس والنصّ الشعري. وبعد العرب مثلاً فإن بعض علماء الإعجاز مثل البلاغي وبعد القاهر الجرجاني يمتحن في عبر مريض من مصنفهما إلى أن شعر بسوء من شعوره بفضيله. وأكثر شعر العرب مدح بكتب أساما تسمى أو شفى في محمل. وهو «قصيدة حق» عبارة ابن شنيق. ولعل مثل الإيقاع طقس جماعي مهم. من ما يحمله في الشعر إنما هو الطلوع الزماني الخاص الذي يبرهما. حب صوي المكان وشبه برمان وكذا الألف. وقصد التحليل لتأثيره. ما يسمي نفسها حصراً ذكياً. فمما من ردها الخاص والخاص والخصوصي الذي يمكن صفة وفهده. وقد دلت العرب على اعتبار شعر ديوانه وسبحه من بعد عوالمهم. وفهمه الذي له من قوة الأمر المقضي وقد تزل مهم في الجاهلية منزلة الذين حتى لم كانوا لا يشدون إلا على وضوء (ابن سينا) **أورد حليم** (المصحح ص 121) ما جعله على حسب اعتد شخصي الانقلابات الحاصلة في هبة الشعر وهما وهكذا ليبي هذا لحضور الزماني الكلي. هيئت زائلاً خبر عبد أو غاراً إلى «حال» أو «ديمومة». شأنه شأن القرآن أو الإنجيل أو التوراة

وربما لا تفسير لهذه الأصور من النص الديني والنص الشعري. سوى الإيقاع الذي ينضوي إلى إحساس سبق فعل الازدراك. ومن هذا الماتي ذهب بعض المعاصرين إلى أن «الفن هو حرفة المحسوس. لأن الإبداع هو حقيقة الإحساس». وإذا كان ذلك كذلك فإن الإبداع ينبذ لأي نوع من الازدراك لصدى. ولا يمكن بأي حال أن محوره فصلاً عن نفسه فهو يتصل بكل عنصر من عناصر الجملة ويلبسه ملاسة. فهو جرس الضائت ومعه المحرّد في آن. نحن حيث نحل اللقطة. ويحري حيث تحري الجملة. وسوق حيث تتوقف الفاصلة (وهي أشبه بالثامه في النص).

الصورى، إذ تتصاغر فيه الكتابة والتعليق، تغلق الكلمة وهو محرك في حقه الخاص وبشكل وعنف بعضه بعض، في تحول دائم وربما رجفان، بسبب من الثقافية في الشعراء أو الماصلة في القرآن، أن لا تحول، وإنما عودة: «لشيء» عيه (الهدى- هو) وهو فعلاً وهم وانقطاع خادع، فثمة عودة لا شئ، ولكنها عودة «محوثة» تمنع في «روح» الزمن وحركة الكل في الكل التي لا يمر لها قرار وكان قدر الأيقاع العظيم أن نرحل بين حديث أو طرس: «فلا هو يسكن أو يهمل ولا هو يستد أو يشتت بل هو لا يمكن إلا أن يقع في ما وراء الطواهر التيريقية وعناصرها المؤسسية.

ومن المعاصرين من يذهب إلى أن الأيقاع في معناه

الدقيق «مينا عريقى» وما له «ساح» فإن المفهوم والحدث واحد لا يتسم وكذلك ضانه من حيث هو تلفظ الزمن بالزمن تلفظاً وقتاً، فإن السعبي والعميش فيه واحد أيضاً وأعلى هذا هو «الحوهر الثائري» معاً، حوت كوهين، أى «ساح» الأشياء «إندوان»، وما سمعه النوعى زهر سادى أو يحلم الحمة الذى فعلاً كل «رجاء» محانه، أو ربما هو ما سميه عنماء النفس «الذاكرة السائبة».

ومع هذا كله فالأمر في النصوص الدسنة المعنوية، أشبه بالموسيقى التي يمكن أن يسمعها المرء دون أن يسمع النما، أو فصالة الجماعة وما يحللها من تلاوة أو تراتيم كثيراً ما تؤدى بصورة لا إرادية



النسيب أو البحث عن الذات في الشعر العربي القديم (*)

سماح حمدي كلابي / باحثة تونس

■ ملخص:

يوجد في نسيب الفترة الجاهلية «شيء ما يغمرنا بوجوده الأمرئي ويلقنا حقًا بغيابه إلا مفهوم: هذا الشيء وجوده منعدم، ومع ذلك هو على درجة قصوى من الأهمية بين جميع الأشياء المهمة، هو الشيء الوحيد الجدير بالذكر والوحيد الذي لا نقدر على التصريح به» (فلاديمير جانتكليفيتش، ما لا افقه له معنى وما لا يعني شيئًا تقريبًا).

وفعلا، فإن المعاني الغزلية التي يتصفها النسيب التقليدي تعكس رغبة الشاعر العربي

في فهم ما لا يدرك له معنى، والإفلات من العمود والتلاشي والموت عنه، من ذلك حدس نسيب إلى عدم الوجود والاستقرار عن طريق الذكرى والملاحقة، وهكذا، عبر الأطفال نسيب، ونشاعر النسيب الباكي الحزين في نجاهية وهو يتذكر شيء من المراهقة لحظاته السعيدة التي لا تنسى مع الحب، كما يسمى في الماضي من الوحدة والعراق والتساؤل لكونه يحمل في قلبه غداً في وضع حد لكتاب الذات (non ipsete) من أجل استكمال هذه الذات (ipsete).

يجب أن نبادر بالقول بأن محافظة الشاعر الجاهلي على بعض الأنماط الشكلية للقصيدة، يمثل دليلاً قاطعاً وإشارة على أهمية كبرى تسمى تصوّر لدور الشاعر في الغرة الجاهلية. فهو لم يتأخر في فهم أن ما يهم جمهوره ليس التعهيد أو اكتشاف أفكار طريقة أو أدوت شعرية جديدة وإنما هو المواصل في ظل شكل محوّر قليلاً لما أحبته أجيال (من قبله) ووجدت فيه دائماً مع انفعال (1) ولهذا السبب حد في المصيدة الجاهلية حماسة لحساسية تحد منها دوماً السنة الشعرية (2). وقد ركز علي حسين في مقاله حول الشعر العربي للكلاسيكي على علاقة الشاعر بالجمهور قائلًا: «إن طريقة شد الجمهور تمثل في أن تبدأ كلامك شيء يحب سماعه، وفي هذه الحالة، فالنسيب الذي يتضمن تعزراً عن حزن الشاعر سبب اختلاف في الحب...» (3).

وعليه يمكن القول دون شك إن العنصر المميز للشعر العربي المسمى جاهلياً هو النسيب رغم أن هذا الموضوع لا يعدو كونه مقدمة، والتي سيب في

إن السّعة المميّزة لتقصيدة القديمة تُبرز إلى أي مدى يكون الاضطراب أو التعلّق الحسدي والذهني أساسيين في المقدّمة الغزلية البكائية لإثارة نثت الحال الشعريّة لهذا، فإنّ الشاعر لا يتوانى بعد متاحة الأطلال الدراسة عن البكاء وعن طلب المساعدة من أميرة البعيدة القادرة دون سواها على إعادة الحياة له، وعلى مساعدته على تجاوز العراقيل وعلى تحويل حزنه إلى سعادة.

إنّ الشاعر البدويّ المتروك لذاته هو ضحية شوقه، يستمتع إذن بالالبحاح على حالة الضياع التي عليها الديار المهجورة لحسه، وانتي سفتي الرياح والأمطار. إنه يستمتع أيضاً بتأسيس حوار مع المكان الحالي ومع بعض الحيوانات الوحشية التي فيه، وذلك بفضل خياله الخصب ومعجمه الثري والمشوّع الذي لجأ إليه، فمن خلال الحوار الباطني، يستطيع الشاعر ليضم أن يربط بين كل أنواع العلاقات مع ماضيه العربيّ أو البعيد، دون أن يشعر بحاجة إلى قارئ أو محسّر، وهو لا المولوح «هو الكلمة المستعارة من اللغة العربية لا شوجه إلى أي قارئ» (11) كما أكد ذلك.

لكنّ هذا لا يمنع الشاعر من التوجّه لبعض عناصر الطبيعة حتّى يحقّق من ألمه «تتمّ المثأجة عندما يكون الرجل مضطرباً اضطراباً شديداً فهو يلتفت حوالبه ويتوجه إلى السماء وإلى الأرض وإلى الضخّور وإلى الغابات وإلى الجماد والأحياء» (12).

يا دار مئة بالملك، بالسند
أقوت وطال عليها سالف الأبد
ومتّ فيه أصلاًب أسئلته
عيت جواباً وما في الربع من أحد
إلا الأوازيّ لأيساً ما أيتشها
والثوي كاخوض بالمظومة الجند (13)

وعلى مثل هذا المكان الخالي، والمهمّد بالأعاصير ناجي امرؤ القيس، ملك الشعراء 14 ومتمثّل الشعر القديم بلا ملازح، أطلال عبيرة:

بصعة أبيات، يتكوّن كلّ بيت منها من صدر وعجز. تمكّن الشاعر من تقديم العرض من القصيدة، إن غياب هذا السبب ذي الطابع الغنائي الذي فرصته سته القول يُنظر إليه، كما قال بلاشير، على أنّه بمثابة عشرة باعثة على الأسف بل خطأ أو علامة على العجز» (4) لذلك، فقد كان من النادر وجود شعراء لم يصرخوا لهذه الضرورة، ولا بهم إن كان بعضهم يكرّر بعضاً أو يترك في الرواسم والكليشيهات على حسب الطرفة والاستقلالية الشعورية والثغافيه؛ فالدّهّم، حسب العسكري، لا يثنى في عرض الأفكار، فليس الشان في إياد المعاني لأنّ المعاني يعرفها العربيّ والعجمي، والفرويّ والبدويّ وإنّما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسه وبهائه (5)

وإذا ما عدنا إلى التعليقات حتى لا نذكر إلا هذه المختارات المشهورة المشروحة بنده والمعلق عليها من قبل نقاد الشعر العربي والمظنّين له في القرون الهجرية الأولى، نبدأ من البداية ن نسمة الميسر، المشتركة للشعراء الجاهليين السبعة (6) باستثناء عمرو بن كلثوم (7) هي البكاء على الديار المهجورة، والهجية والبرارة الاحساس عن رحيل الحبة بالرسف الحضي لهذه الحبيبة الحاصصة منذ عهود سحيقة لتقاليد صارمة ولنمط حياة قبلي معتمد على الارتحال بحثاً عن مباح الماء وعن أراض خصبة يمكن أن تضمن -وإن قليلاً- للقبيلة المرتحلة باستمرار ما تحتاجه، وتمنيتها ظرفاً عن العف والحرب واللب.

وهكذا، فإنّ المقدّمة الغزلية البكائية التي تعبّر عن حب مسحيل وبأس توقف في الشاعر ما يسميه فاليري «الحالة الشعريّة» (8) بعض الطر عن واقع الأحداث المدكورة، فأندري ميكال يقول: «إنّ البحث الاحمل والذي يظلّ الانفصل والألم هو ذلك الذي لا يتحقّق. أو لم يتحقّق بعد، أو الذي نتحقّق وانقطع فجأة، هو الحبّ المستحيل والبأس في كل الأحوال» (9).

وهي الفكرة التي عبّرت عنها رينتا جاكوبي إذ قالت: «إنّ الحالة الأولى للتسبب هي كونه حزناً دوماً وغير محقّق لأنّ الحبّ والسعادة قد انقضيا» (10)

قد ثبت من ذكرى حبيب ومزمل

يسقط المولى بين الدخول فحول

كس فينح اشتياقي ولوعتي

وقدمر من عهد اللقاء دهور (20)

من خلال هاتين القطعتين لن نتأخر في فهم أن شاعر العزل لا يقدر وهو المدعو إلى احترام السنة (الشعرة) على اللجوء إلى معجم محدّد وإلى قوالب جاهزة وإلى رواسم، حيث يعلن استعمالها المفرد عن خضوع كليّ للسنة (القدمية)

إن احترام شكل القصيدة القديمة الجاهلية دفع علماء العراق في القرن الثالث هجرياً/ التاسع ميلادياً إلى الكلام مطولاً في ذلك و وضع قوانين له، فابن مينا في مؤلفه الشهير «الشعر والشعراء» يقول: «وإن مقصد القصيد أصاً امتدأ فيها بذكر الذيار والدمى والأثار... فبكى وشكا وحاطب الرّيح واستوقف الرّقيق ليحفل ذلك سبباً لذكر أهلها الطامعين... ثم وصل ذلك بالسبب فشكا شدة الوحدة والم العزلة وفطرت الفسادة وشقّ شدة نحوه القلوب ويصرف إليه الوجه» (15)

إن الاستهلاكات التقليدية المذكورة في «البيان العربي الكافي» (16) التي لا تشكل في العصر الحاضر إلا مقدمة لغرض أساسي للقصيدة الجاهلية والتي تتشابه - زيادة على ذلك - عند الشعراء مضيئة في الاستهلال الذي يستهيه ذكرو «وحدة الغرض المطروح» (17) من تآخر عن الصّحيم وعن فرض نفسها في القرن الأوّل الهجري عن طريق شعراء حضريين شهروا بكونهم محدّدين على غرار عمر بن أبي ربيعة (ت 93 هـ/ 711 م) والعمري (ت 120 هـ/ 738 م) والأحوص (ت 110 هـ/ 728 م) وشعراء حجازيين غزليين آخرين سيفصلون عن القصيدة الثلاثية التركيب (18) مقدمتها ليجمعوا منها غرضهم الرئيسي، وهو غرض يمكنه - حسب آرائهم - أن يكتفي بلفاته ويمكنهم من التعبير لا عن مشاعر خيالية أو عن جمل تقليدية جاهزة بل عن حب عاشوه ولحيية حقيقية (19).

ألم تسمعي يا عرّ في روق الضحي

سكاء حلمات لهنّ هدير

عاج الشقي على رسم يسئلنه

وعجّت أسأل عن خماره البلد (26)

كان من الواضح طبعاً انتظار القرن الثاني للهجرة (الثامن لميلاد) ليبدأ الشعراء ذوو المزاج الاستقلالي كسر هذا الحاجر بغض النظر عن موقف الصعوبين في الإعلان عن استهجانهم لما يعتبرونه عتسراً شكلياً وهو السبب. «فممثلو هذا التيار الذين حاولوا قطع الصلات مع القصيدة القديمة، على الأقلّ لتخفيف الأثر البدائي وإدخال أغراض مناسبة للحياة المنوطة للمراكز الحضريّة» (21) وهم خاصة أبو نواس (ت 197 هـ/ 815 م) أشهر شاعر عربي في العصر العباسي (22) وأبو العتاهية (ت 207 هـ/ 825 م) المختص في شعر الحكمة والزهد. فالأول قد أدرك منذ العهد السحيق أن «الأسلوب حسب عبارة بوفون هو الرجل نفسه». ومن هناك تورتته على نمطية سائقيه وبحته عن أساليب حصرية عديدة معبرة عن موهبة الشعرية وعن «...» (23) «بعد» سسطم ابن ريس «الرجل ذو شعر الطويل المموج» (24) قصيدة ربطها، على ما، لتجسّد من الشعراء البدو ومن الاستهلال

من أساليب تسميه الجحوش

وتبكي عهد حديثه الخطوب

وحلّ لراكب الوجناء أرض

تحتّ به النجبة والسجب

بلاد تبشها عسّر وضلح

وأكثر صيدها ضشح وديب

ولا تسأخذ عن الأعراب لهوا

ولا عيش، فميشهم حديث

فيها العيش، لا حبه اسولي

وهذا مش لا نمر، سب 25

ويقول أيضاً:

عاج الشقي على رسم يسئلنه

وعجّت أسأل عن خماره البلد (26)

إنَّ هذا الجانب السَّاحِر الذي تضمَّنَه هذه المقطوعات، وغيرها كثير يدفعنا إلى الاعتقاد بأنَّ الشَّعر البدويَّ الذي كان أساس القصيدة المثلى المعمَّلة في كتب المنظِّرين العُرفيين سيُراجع مع وصول شعراء محدثين، وسيسعر عنه الفناء والرائد أمام لُعبرات الاجتماعيَّة والاقتصاديَّة والسياسيَّة التي تُعرفها ألعان العربي مع مجيء الإسلام وانفتاح العرب على الحضارات اليونانيَّة والفارسيَّة. لكنَّ شيب من ذلك لم يحدث، وإنَّ في الأمر لغزاً

عمدہ بن ابی زید

وإذن، فالجمهور الذي يوجه إليه الشاعر والذي يؤسس معه نوعاً من التكامل، هو الذي أراد حسب رأيي أن تبدأ القصيدة بالموضوع الذي يجعله أكثر من غيره والذي يبهو والذي يتغنى به ويساعده معه أفضل، ولا يوجد بالنسبة إليه ما هو أفضل من التمسك

وفعلًا، فقد أحببنا كثيرًا هذا الانسجام الحميمي
 حداً بين الشعراء، وجماعهم وهو ما جعل الشعر
 الكلاسيكي على ما كان عليه ماضياً وحاضراً.

وبالمثل، فهل يوجد أجمل من أن يتحدث شاعر
للمحميورة عن مغامرات عاطفية وعن المرأة التي
أبحث؟ أليس الحب في نهاية الأمر حركة تنقل في

ويُس الشاعر يقول في بيت آخر:

وإن التي تهبها عن وصلـ

تيبت إذا اشتاقت إليها تشوقُ (36)

وإذا ما عذما مرة أخرى لمواضيع الغزل التي يجدها في المقدمة التقليدية أو في شعر الغزل المستقل، يجب أن نقول إن هذه المواضع تعبر عن رغبة الشاعر في التحرر من الجمود ومن الموت والفناء ليصل بواسطة التذكر واللوم إلى عالم الحياة والاستقرار. وفعلا، فالشاعر، بتذكره بكل مرارة للأوقات الحادثة التي عاشها بجانب حبيبته يرنو بلا شك إلى الفرار من الوحدة والعراق والضياع. وإذا فاستعادة الماضي والاختيار في ثيابه هو بالنسبة إليه طريقة للهروب مما يسميه الفلاسفة عدم الكيفية، ومن الفراغ الذي يستبد به. وكلما تمكن الشاعر من إحياء ماضيه الزاهر (في مجال الحب)، كلما أعطى قيمة لكيونته (الهو)، مما يحتاجه هو بسببه في البقاء وتعلقه بكل ما هو جميل.

ويحسن بميلون عن القول إن الشاعر الفيلسوف الذي يلجأ للنسيب ويبحث عن إثبات وجوده، كان قد وضع أفكار فلسفية، لأن الحديث عن فلسفة عند عرب الجاهلية هو ضرب من الأدعاء بل الجهل. وإن إدعاء أن الشاعر كان تفكيره قصير المدى، وأن تفكيره كان عقيما ومتحجرا بفعل تأثير الصحراء والوحدة، يعتبر أيضا عن عدم دراية. وهنا لا يمكن ألا نذكر تأملات زهير بن أبي سلمى حكيمة قبيلة عطفان الكبير. ألم يكن هذا الشاعر - وقد ساعدته الشيخوخة على ذلك - طيب. في معلقته، الغافل في الفناء والموت بعد أن يكون بكى على أطلال أم أرقى؟:

وَمَنْ هَابَ أَشْيَابَ الْمَنَآيَا يَنْتَلُهُ

وَلَوْ زَامَ أَشْيَابَ السَّمَاءِ يُلْغَمُ

سَبُحْتُ نَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعْشُ

ثَمَنِينَ خَوْلًا - لَا أَبَا لَكَ - يَسَامُ

رايت المنيأ خيفَ عشوائه من تُعَبِّ

تُسَمِّه ومن تحضن يُعَازر بهسرم

ويحق لنا أن نَقُلْ أن معلقة زهير قد تعرضت لتحريف وزادات قام بها الروائيون حماد الروابي (ت 156 هـ/ 772م) وخليل الأحمر (ت 180 هـ/ 796م) وأنه نعا لذلك، فإن هذه الابيات وما شابهها يمكن أن تكون ثمرة تأثير الشعر القديم لفتوة الإسلامية، وجر - بغض النظر عن مشكلة صحة نسبة الشعر القديم إلى أصحابه والتي لا نهما في هذا المقال - عاجزون، من ناحية، عن تمييز الصحيح من الخاطئ في هذه الإنشاجات القديمة ومن ناحية أخرى، لا يمكن أن ننفي أن زهيراً كان قادراً وهو في سن الثمانين على وضع أفكار عميقة حول مصير الإنسان

إننا في النهاية نميل إلى التثبت أنه لا يمكن إقصاء سبب الاوائل من تركيز حذني حول موضوع خطير، ومن تأملات عميقة حول موضوع قيم لأن شاعر النسيب يعتبر نفسه جزءاً من العالم (37)

فيلبي أس الهادي حسب رأينا أن يسكب شاعر محب من أسس دعوة حزبي وأن يدعو المارة إلى الانحياز لمشارحة حرره. فقط ليعبر عن حرره وعن اسمه بعد رحيل الحبيب.

في كل مرة يجد نفسه ننحني أمام ما لا يصلح ويعترف بعجزه أمام هذه القوة العليا التي لم تكن إلا الدهر (الفرد) (38)

فالعربي عموماً، والشاعر الجاهلي بصفة أحسن قادر على الرقص وعدم الحصوص والتأمل في مصيره وفي العراق والاسى وفي الموت والمعاناة، وفي الحب والسعادة، للتساؤل حول أسباب الأشياء دون أن يرقى رغم ذلك إلى مستوى الفلاسفة

قد سمع من ذكرى حسب ومبرل

سقط القوي بين الدخول فحومل

وقوف بها صحبي علي مطيهم

يقولون لا تهلك أسى وتعمل

الطريقة. يبين لجمهوره أنه صادق، وأنه قادر على أن يحب بحساس ومعتزلة وفي هذا المقصود، لا يُسقط بلاشير عن السبب الواقعية والصدق رغم تأثير السنة الشعرية. فيقول «شعر العزل هو قتل كل شيء غائي» (40).

ومعلا، فإنه يعز دون تفاصيل كثيرة عن رغبة عميقة في الاتحاد بحيته لكن، ولأنه يعلم مسبقاً، أن رغبته لا تعدو أن تكون حتماً مستحيلًا أو صعب التحقيق، فإنه يطمئن إلى السبب الذي يدعوه إلى مزيد التفكير في حاضره ومستقبله، فيما يريد، وربما يستقيمه، في الحياة والموت، ولم لا في مصير الإنسان عموماً.

ولستستع، فإنه بإمكاننا أن نقول إن الشاعر الفنان يحمل بفطرته الرغبة في الخروج من عدم الكينونة، وعندما يكون أمام الأطلال، فإنه يتأرجح بين إثبات وجوده، وبين ترفده لعدم الكينونة. وكلما تأمل وسأل، كلما ارتقى إلى مستويات أعلى أين نجد الوجد، والحوار.

وإن شئتني عبدة مُهَرَّاقَة

فهل عند رسم داريس من مؤوّل
فماضتْ دموع العين مني صبابةً
على الشجر حتى بلّ دمعني بحلملي

امرؤ القيس (39)

تلاحظ أمرين مهمين، يتمثل الأول في أن المعجم اللغوي الذي يستعمله الشاعر (بكاء، حزن، موت، شفاء، دموع) لا يختلف إلا قليلاً عن المعجم المستعمل في الزئام، حيث يبكي الشاعر اشخاصاً عزاء عيب أو أطفالاً من عبيته، وهذا يعني أن الحالة الشعرية لا تتأجج إلا عندما يكون الوجد قوياً والمحزن عميقاً. وهذا ما يجعلنا نخلص إلى أن السبب بغموره، دوام الحزن والكآبة ونوع من المرارة القائلة «ونادرة هي الاستثناءات، حيث نجد المقدمة تتحدث عن حب سعيد أو عن حب سهل التحقيق».

ويتمثل الأمر الثاني، في أن الشاعر وهو يعتر بهذه

المصادر والمراجع

سليمان

مراجع عربية:

- شوقي، شرح القصص، أعثر الفخرية، مطبعة لندنية، د ت
- مكتبي، محمد، كتاب الفقهين الفخرية، مطبعة لندنية، د ت
- عبد الرحمن، محمد، كتاب الفقهين الفخرية، مطبعة لندنية، د ت
- مكتبي، محمد، كتاب الفقهين الفخرية، مطبعة لندنية، د ت
- مكتبي، محمد، كتاب الفقهين الفخرية، مطبعة لندنية، د ت
- مكتبي، محمد، كتاب الفقهين الفخرية، مطبعة لندنية، د ت

لراجع الأجنبية:

- I abidi Mokhtar = Al-Anthan bi-l-Jahireya nam khulu Al-Qur'an = Annales de l'universite de Tunis 28 (1987) pp 93-116.
- Lam, R.P La rhétorique ou l'art de parler livre II chap 9e, Paris: H Champion 1998

- Lartionnas, Pierre Le langage dramatique, ed. PUF, Paris, 1972
- Miquel, André Deux histoires d'amour de Majnun à Irvan, Paris, Éditions O. Jacob, 1996
- Maurer, Vincent Mansour Abi Nawas, le vin, le vent, la vie, Paris, Sindbad, 1979
- Sabir, Tahani « Le traité sur l'amour d'Al-Ishtaki » traduction et étude, 2e partie, Paris, REI, I XI-I XII, Paris (1993-94), pp.178-218.
- Sourdel, Dominique Histoire de « Arabes » ed. Mnéa à jour, Paris, PUF, 2002 (ed. « Que Sais-je ? »)
- Stekelych, Jiroudas Zephyrus of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nash (Chicago: University of Chicago Press, 1993)
- « Toward Arabic Hegra: Lexicon: The Seven Words of the Nashab » Reorientations in Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Stekelych (Bloomington, Indiana University Press (1994), pp. 58-129
- « In Search of the Unicorn: The Omeir and the Oryx in the Arabic Ode » Journal of Arabic Literature, XXXIII (2002), pp. 26-45.
- Stekelych, Suzanne (ed.), Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender, Bloomington, Indiana University Press, 2002
- « Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: A Critique and New Direction » Journal of Near Eastern Studies, 42 (1983), pp.83-101
- Trabulsi, Amal La Critique poétique des Arabes jusqu'au VI^e siècle de l'Hégire (VI^e siècle de J.C.) Damas: Institut français de Damas (1985)
- Vassal, saint-Claude Ali « Nashab » I I III, Paris, Maisonneuve et Larose, Jenden, Ind, (1976), pp.500-520
- « Art » Ibn Dawud I I I III (1973), pp. 100-108
- Wagner, Ewald Art « Von Nasab » I I I, 2e ed. (1980), p.147
- Zintlhor, Paul Essai de poétique médiévale, Paris, ed. J. de Sot, (1972)

الهوامش والإحالات

(*) *1 « Le prélude amoureux ou la quête de l'espèce dans la poésie arabe classique. Par MOHAMED EL AMRI, University of Nancy, in JOURNAL OF ARABIC LITERATURE, vol XXXIII, No. 1, 2002, pp.34-100.

(1) استقر في هذا الموضوع

Stekelych, Suzanne (ed.), Poetics of Islamic Legitimacy: Myth, Gender (Bloomington, Indiana University Press, 2002) Jiroudas Stekelych, Zephyrus of Najd: The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nash (Chicago: University of Chicago Press, 1993) « Toward an Arabic Hegra: Lexicon: The Seven Words of the Nashab » Reorientations in Arabic and Persian Poetry, ed. Suzanne Stekelych (Bloomington, Indiana University Press, 1994), pp. 5-129 « In Search of the Unicorn: The Omeir and the Oryx in the Arabic Ode » Approaches in Dividing the Old Arabic Poem » Journal of Arabic Literature, XXXV (2004), pp.297-328 Suzanne Stekelych « Structuralist Interpretations of Pre-Islamic Poetry: Critique and New Direction » Journal of Near Eastern Studies, 42 (1983), pp.83-101 Renée Jackson « Time and Locality in Nash and Ghazal » Journal of Arabic Literature, XX (1985), pp.1-16 Nadhine Khakhar « Repercussing the Pre-Islamic Nashab » Journal of Arabic Literature, XXXIII (2002), pp.1-23 2) Régis Blachère, Histoire de la littérature arabe (Paris: Adrien-Maisonneuve, 1952), III, P.562

١٠١) يعرف بول ريتور حسب لغته بكونه «مكرر» (المكرر ذات الغرض) و يُنسب إليه ويعتقد حيا آخر بكونه «مكرر» (المكرر ذات الغرض) و يُنسب إليه ويعتقد حيا آخر بكونه «مكرر».

L'art de la poésie médiévale (Paris: ed. du Seuil, 1972), p. 203.

(١٠٠) عمر: الديوان، مطبعة السعادة ط ١ ١٣٥١ هـ ١٩٣٢ م.

52) André Malraux, *op.cit.* p. 11. Voir également Blachère, *Histoire*, 11, 174.

(11)

Jean-Claude Vaget, art. *halls*, J.J. H. (Paris: Maspéro, et Larousse, London: Brill, 1978), p. 509. Voir également son article « Ibn Dawūd » (considération de la comptabilité arabe), J.J. H. 1973, pp. 767-768.

(١٤) يفتت من سبب لأطراف وهو يتكلم على حسب ما يحسنه منقولاً من "أشواق" إلى دليل إلى ما حدث من حل كساره، "يعشق وهو اللذذ ما نحت بعد حصوله عليه، وهذا هو الحسنة الشامتان بقدر قيمة الشيء المحبوب فكيف، فإن المحبوب عظمها كلما كان حدير، بالحسنة" أي.

tahana Sahri = Risala I al-Isq = art cit. p. 178

(عمر بن الخطاب) رضي الله عنه

44. $\frac{1}{2} \sqrt{2}$ (11)

Figure 1

Rangh, Jacob, not cat p 17

تعداد ۴۰۰

Molecular Weight = 36,000 g/mol; $\eta_{inh} = 0.7$ dl/g; $n_D^{20} = 1.489$; $d_4^{20} = 1.058$ g/cm³

(١٩) الشعر والشعره، ج ١ ص ٦١

40) Hlacheck Historie d 183

التخييل والشعرية من خلال « منهاج البلغاء وسراج الأدباء » لحازم القرطاجني (ت. 684 هـ)

علي الشبحاوي / بحث فرس

يعمل الرعي بقيمة الشعر وخصوصيته تلمسا لمصاح جمالية وبلاغية ومعرفية
منه خصائص لاداء الشعري ووصفه وقد واكبت التراث الشعري حركة
نقدية واسعة امتدت طوال قرون عديدة أفرزت أبعثا فلسفية وبلاغية
رجعة معقدة وطرق حناية مهمة في نقد الشعر ونقده

■ تمهيد :

ويعد منارة حرم الفرح من دراسة الشعر وفهمه ونقصان قصاياه
بعد محطته عذبة متميزة في بيئة تعد من أخصب البيئات امتلاكاً لأدوات
المنهج العلمي ، إذ بلغت العنالية النقدية مرحلة الاستواء العلمي والضح
في نبوة القيم والمبادئ الجمالية التي تسعى إلى تقصي خصائص الاداء
الشعري ووطناته.

من هذا المنطلق يعتبر تناولنا لمؤلف «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»
للقرطاجني محاولة لاستطاق مصدر متميز من مصادر التراث النقدي
القديم ، خاصة أن تناول صاحب «المنهاج» لتصور التخييل يبدو مثيرا
لمجلة من التساؤلات في بناء التصور للظاهرة الشعرية.

١ - حدّ الشعر ومتصور التخييل في مؤلف «المنهاج» :

إن الحديث عن حدّ الشعر عند حازم القرطاجني يتم بناء على مصطلحات
محددة. تترايط فيما بينها لتحديد جوهر العمل الشعري من حيث علاقته

ما فتئت الظاهرة الشعرية
تشرع الباب واسعا أمام البحث
لما تفرضه من زوايا نظر متعددة
تتصل بأبعادها الجمالية وقيمتها
التشكيلية والدلالية ، لذلك يقوم
هذا البحث على رصد طبيعة
العلاقة التي تشدّ الشعر إلى
التخييل انطلاقا من موقع فكري
محدد هو الفكر النقدي القديم.

لقد استطاع هذا الفكر،
أن يحقق إنجازات على درجة
كبيرة من الأهمية أسهمت في

بالواقع والمصدق والمتعدي كما تصل من جهة ثالثة بالخصائص النوعية التي تتميز بها الظاهرة الشعرية

بطالنا في «المنهاج» ضمن هذا التوجه سعي واضح إلى الإحاطة بالشعر وإلى صسط متصور الشعرب فتى معرف دال على المعرفة بماهية الشعر وحقيقته بنون القراطاجني : «الشعر كلام مخيل موزون- مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والثناء من مقدمات مخيله، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخيل» (1)

والملاحظ في هذا التعريف أن حارم القراطاجني يحاول الزوج المنهجي في مقابلة النظم بالثر (2)، كما نحاول تعريف العرويين للشعر بوصفه كلاما موزونا مفق ليسبده بتعريف آخر مغاير يصبح معه التخيل جوهر الحذ وأساس الماهية وهو ما مكّن القراطاجني من توسيع حدّ الشعر، ومن ثم الخروج بالشعرية من أسر الوزن والتقفة إلى رحاب التخيل باعتباره «فصا نخير فيه حقيقة الملكات الشعرية وقدرات الشعراء على تأليف علاقات جديدة بين عناصر الكون ومفردات اللغة» (3)

والملاحظ أنّ هذه القراءة البديهة التي تجاوزت إلى إبرازها لخصوصية الظاهرة الشعرية عكس أدوار والهدف إلى التأكيد على التخيل كميز نوعي للذات الشعرية. الملاحظ أنها قد وقعت عند حدّ جنس محصوص من أجناس الكلام هو الخطابة دون أن يوسم بالقد حدود الشعر باستقلال عن جنس الخطابة، على نحو يدقها إلى التساؤل التالي : هل إد الداخل بين جنسي الخطبة والشعر واشتراكهما في استخدام الخيال يعني تلاشي الحدود بينهما في الطرح النقدي لحارم القراطاجني ؟

إنّ الناظر في مؤلف «المنهاج» يتألمه مرجعية معيارية في الفصل بين الخطابة والشعر. على اعتبار أن المنحى الذي توحاه حارم القراطاجني يقوم أساسا على تصور أن الخطابة هي صناعة اقناعية في حين يعتبر الشعر صناعة تخيلية.

يقول القراطاجني : «كان الرأي الصحيح في الشعر

أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة، وليس بعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كسذب، بل من حيث هو كلام مخيل (...) وإنما صح أن تقع الأقاويل الصادقة في الشعر ولم تصح أن تقع في الخطابة ما لم يعدل بها عن الإقناع إلى التصديق لأن ما تقوم به صناعة الخطابة وهو الإقناع مافض للأقاويل الصادقة» (3)

وتلعب ممكن الظرفية في الفصل بين الخطابة والشعر في مقاربة القراطاجني بعسود أساسا إلى طبيعة الوظيفية التي حققها كل واحدة من النماذج حيث تعتمد الصناعة الخطابية في اعتمادها على تنويع الطل لا على انقاع الشعر. وتعتمد الصناعة الشعرية على تخيل الأشياء التي يمر عبرها بالأقاويل وباقعة صورها في الدهن بحس المحاكاة (4)

ولكن - القراطاجني مع ذلك يفرض بوجود نوع من التداخل بين الاستخدام الشعري للغة والاستخدام الخاص بها، على نحو شرع للجمع بين المعاني الشعرية والمعنوية حيث أنه أن يفقد الكلام التماسه إلى أحد الجانبين ومن هنا فإن الطريف في تصور القراطاجني هو حديثه عن درجة تناسب بين المعاني التخيلية والمعنوية الخطابية. ولذلك تحدثنا البافد عن أدوار بعض الأدباء في خطابه بالمعاني الشعرية، كما تحدث عن أدوار المعاني التخيلية في الطريقة الشعرية بالمعاني الأصابع لبعض النحويين قوام المعاني الشعرية. وبطل الإقناع قوام المعاني الخطابية (5)

ومع أن الثابت تاريخيا أن التراث النقدي العربي قد تناول هذه القضية بالدرس فهو عرب الفارابي بقوله : «إن الأقاويل الشعرية كاذبة لا محالة لأنها قائمة على التخيل، وأن لهذا التخيل قيمة البرهان في العلم، وهو لذلك أهم عنصر في الشعر ولكنه ليس عنصرا في الخطابة، إذ تقوم الأقاويل الخطابية على الإقناع فهي صادقة بالمساواة» (6).

ومع ذلك فإن حارما قد نحا بالأسس التي وضعها الفارابي منحنى حديثا في تغييره حسن الشعر عن جنس

الخطابة «إلى» ، لا يسد إلى عنصر الوضعية القسمة في
 على حساب من ... و تحت صورة الإقناع عن
 صورة التحصيل وال... هاتان الصورتان في المقصدية
 (*) على اعتبار أن ذلك من التحليل والأفعال، يروا
 نوع التأثير في نفس المتلقي

«على ذلك أن ارتباط الخطابة كصناعة إقناعية
 بالدرجة الأولى بالوضعية الإقناعية وتلبيتها لها يبرز
 الشخص بدوره ثانوية لا يخرج عن حيز الوضعية مهيمنة
 التي هي الإقناع. فبما كما أن إرضاء شعور بالوضعية
 الشخصية كوضعية مصوبة لشعور الآخر، يرمي هذه الحالة
 استخدام بدوره الوضعية الإقناعية استخداماً ثانوياً على
 سبيل الاستعارة الإقناعية كما يثبت المعاني المتعددة

ومن هنا فإن هذا التداخل بين حسي حجابته والشعور
 وأسرهما في استخدام التحصيل بعيداً عن الصور
 بشعري للفرطاحي ثلاثي الحدود من حيث ...
 حتى وإن لم يرسم صاحب المصباح حدوداً حسية للشعور
 باستقلال عن حسي الخطابة عند ... حجبها في شبه
 علاقة مرآوية يبرز بها وجود التشابه بينهما (7).

سيتم بما تقدم أن استعادة الفطاحي تعريفاً للشعور
 يشدد على الوزن والقافية على نحو ما تشكل في سنة
 النقد والعروصيين. ثم يمنع الناقد من أن يردف هذا
 التعريف بتحديد آخر يؤول من خلاله التخيل «مزلة
 الخد وجوهر المعاني في تعريبه الشعر مبرزا تتفاعل المعاني
 الشعرية والمعاني الخطابية في إنشاء القصيدة وإشاعة
 الشعرية فيها

II - المعنى الشعري والتخيل :

لا مازعة في أن تصور التخيل في «ولف المصباح»
 تكامل بناء المشهد التصوري للعملية الإبداعية الشعرية
 في تعقدها وتعدد مراحلها. ناهيك أن الفطاحي قد
 عد التخيل أصلاً للشعر، وأضفاً بذلك تحويل الشعر
 إلى مجرد نظم لا يتجاوز إقامة الوزن وإجراء القافية
 كما سبق أن العناية محلياً بذلك مقدار التحليل في

الشعر. ومقدار الإقناع في الخطابة حرصاً على إيقاع
 الحدود الأجنبية قائمة بين هذين الحسنيين من الكلام

وليس التحليل في الفطاحي التقديري للفرطاحي مصوراً
 يتم أخذاً وبسطاً المأخوذة بحسب من أن تسعى إلى
 اكتشاف قيمة علمية التحليل وأهميتها في الإبداع
 شعري مثل قيمة مركبة أهمها ما دعى الفطاحي
 إذ يعتبر الناقد التحليل حصيلة جوهرية في الأفاويل
 السعوية. ومقوماً أساسياً من مقومات هذه الصناعة
 لأن محال الشعر هو الكلام لتحليل الذي تدعى له
 نفس. من الكلام الذي يعمل له المتلقي انفعالات نفسية
 لا عقلية. وفي هذا السياق يقول حازم نقلاً عن ابن
 سينا «والمخيل هو الكلام الذي تدعى له النفس فتبسط
 لأشور» أو تنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار.
 والمجملته تفعل له انفعالات نفسية غير فكري (8) فالعنى
 الشعري - وفقاً لهذا التعديد - يرتبط من الوجهة النفسية
 بأشكال الحياة اللدنية هما البسط والقبض أو الاستلذاذ
 والتألم (9).

عند ... من المعنى الذي يرد إلى هذه
 «المعنى النفسية التي سعت بدورها بالقوة التأثيرية في
 المتلقي» هو الذي يتحقق به التحليل في الشعر. ومن هنا
 فإذا كان المعنى العلمي يرضى دافعا عقليا أو علميا ويبرز
 أقل ما يمكن من التصور، فإن المعنى الشعري يرضى
 دافعا تصورياً ويبرز أقل ما يمكن من العقل (10). بل إن
 هذه العروق الخدمية بين المعاني الشعرية والمعاني العلمية
 هي التي حدثت «بالصرار بهذه الصناعة» كأي الفصح
 قدامة وأضرابه (إلى التخصيص) جميعهم على قبح إيراد
 المعاني العلمية والصناعية والعبارات المصطلح عليها في
 جميع ذلك. وهو عن إيراد ذلك في الشعر (11).

يركز في ضوء ما تقدم، أن دراسة المعاني الشعرية لا
 تمكن أن يتم معبراً عن التخيل لأن سعوية هذه المعاني
 سبع أساس من بعدها التخيل. ويمكن أن نستلزم نوع
 لذلك، بأن ضارفاً الحدانية والتدبير وجميع إمكاناتها
 الدلالية لتتبدل بدورها عن بعد التحليل من أجل
 لتدفع في هذا حازم الفطاحي إلى عسدت

صلة وثيقة بين التخيل وطبيعة المعنى الشعري هو تجاوزها لتقسيمات من تقدمه من القاد (*) لأغراض الشعر وموضوعاته، على اعتبار أن هذه التقسيمات في تصور الناقد غير صحيحة وغير مستوفية لمحاولات المعنى الشعري (12) ملحا على ربط تقسيم الأغراض الشعرية بالأساس التخيلي، إذ يقول «معاني الشعر على هذا التقسيم، ترجع إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول أو إلى وصف أحوال الحركات لها أو إلى وصف أحوال الحركات والمحركين معا وأحسن القول وأكملها ما اجتمع فيه وصف الحالتين (13)».

ولكن لنا أن نسأل : هل إن الطابع التخيلي للمعنى الشعري مجرد رصد لصورة المعاني من حيث مصدرها وطبيعتها ووظائفها النفسية والأخلاقية أم إنه قيمة تشكيلية جمالية له مبرراته البنيوية ؟

لاشك في أن التخيل ليس حلية تطرا على الخطاب الشعري من حيث كونه الشعر خطاب إنارة وفتنة يقوم على الكشف والإخفاء معا. ولذلك يهضم للمعنى الشعري وفق مقارنة القرطاجني بين «مقومات الحياة الشعرية ومحتب المقاييس الجمالية التي تسمى المعاني من مستوى الدلالة المباشرة للخصائص إلى المستوى الفني الذي يتقاطع في أعطافه الإيحائي والتأثيري. ومن هذه الزاوية يرتبط التخيل في التصور التقديني لحازم القرطاجني «بسياق تأليفي وصياغي خاص» فجمال المعنى في حد ذاته لا يكفي لإيقاع الفعل التخيلي، وإنما تستند فاعلية المعنى الشعري إلى فاعلية شكله وهيته وصورته (14)

فإذا سلم هذا التصور أدركنا أن التحجيل ومظاهر التمثيل والتكثيف في إطار المعاني الشعرية بواسطة الرمز والمجاز يرتبط بحيزية الخطاب الشعري وحاجته انطلاقا من كيمية بناء وضعية شكله وهبه تأليفيه. ماهيت أن الخطاب الشعري خطاب تأليفي أساسا وكون «الطبيعة البنيوية للنص الشعري تضع الخصائص الشكلية للكلام في خدمة البنية البصرية (15)».

ولا عجب في ذلك فإذا كانت غاية الشعر لتأثير فإن البداية الأولى لهذا التأثير هي تقديم الحقيقة تعدد سهر للتلقي ويفاجته. ويتم ذلك بضرب بارع من الصياغة لخصائص العبارة الشعرية وخصائص صيغها البلاغية في تشكيل المعنى الشعري الذي من شأنه أن «يتطوي على قدر من التمويه تتخذ معه الحقائق أشكالا تخلب الألباب وتسحر العقول» (16).

وهذا ما أكده جون كوهان في كتابه «الكلام السامي» بقوله: «إن الشعر قوة ثانية للكلام. وهو نفوذ من شعر وخطب تهدف الشعرية إلى اكتشاف أسرارها» (17). بل يمكن أن تنتهي إلى هذا التصور بصورة أوضح في قول القرطاجني : «وينقسم التخيل بالنظر إلى متعلقاته قسمين : تخيل المقول فيه بالقول، وتخييل الأشياء في المقول فيه وهي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه. فالتحجيل الأول يحوي محرو تحطيط الصور وتشكيلها، وتنبجلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب (...) فالنفوس تخيل بما يحيل لها سحر من ذلك محاسن صروب الربة تنهح لذلك (18)» وغيره من الكلام الذي ليس بشعري باعتبار التحجيل «أول يكون باعتبار التحجيل التأليفي» (18). ومن هنا فإن تقسيم حازم القرطاجني التحجيل إلى تحجيل أول وتخييل ثان إنما يترجم أهميته «القيمة الشكلية للمعنى الشعري في تحقيق العملية التحجيلية. كما يبرز أهمية البناء اللغوي للمعنى الشعري في فاعلية النشاط التخيلي» (19).

وبهذا ينتهي القرطاجني في سياق تأليفي إلى رصد فاعلية المعنى الشعري بماعلية صياغة وهبة شكله وكيمية بناء وهي إيقاع الفعل التحجيسي الذي يجعل النص الشعري مؤثرا في من سقفا

وصحن حدود هذا التصور تبدو بصورة التحجيل في معاربه القرطاجني متشغلة بسلطان الكلام الشعري ومدى تأثيره في التلقي إيهاما وتأثرا أو استقرارا وفعالا في اقتران وثيق بين طبيعة البناء التحجيسي للمعاني

والقيم وطبيعة البناء التخيلي للنص الشعري في حركته بين الشاعر المبدع والمتلقي .

III - التخييل والتلقي :

إذا سلمنا - عن اقتناع أو اصطلاح أن العملية الشعرية تمثل وحدة مركبة تقتزن بالتخييل في حركه بين الشاعر المبدع من ناحية والمتلقي الذي تحصل له استجابة نفسية ناجمة عن التأثير بالنص الشعري من ناحية أخرى، ادرنا قيمة المجهود الطوي السدي بذله صاحب المنهاج لبناء المشهد التصوري للعملية الابداعية الشعرية انطلاقا من متصور التخييل بوصفه القانون الكلي الفاعل في نسج العمل الابداعي في ظل توزيعه بين المبدع والقول والمقول له أو التلقي - ولعل موطن الأهمية القصوى في هذا الوصل بين التخييل وطبيعة الاستجابة النفسية التي يحددها الأثر الشعري في نفس المتلقي هو ربط «القيمة الإبداعية للعمل الشعري بفاعلية التخييل عند التلقي» (20). عند جيا عند القراطيجي أن- «التخييل (هي) أن تمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه أو أسلوبه () صورة بفعل لتخييلها انفعالا من غير روية إلى جهة الاساط أو الانقباض» (21) .

ومن هنا تبدو علاقة التحيل بالاستجابة النفسية للمتلقين في تقبل العملية الإبداعية واضحة. وذلك من حيث الاعمال الناتج عن التأثير والاسهام والايهام، فيتحيل ما يتناسب مع مشاعره وخبرته. ومن ثم تعدو الأهمية في العملية الشعرية كامة في حدوث الاستجابة النفسية وتحقيق الاعمال بوصفه «الكيف الشعوري الذي يطرس على المتلقي باعتباره مستقبلا لفعل الإبداع التخييلي» (22). ولا عجب في ذلك فإن المعنى في الأدب لا يقوم عاريا بل يقوم بصورة فنية لا انفصال فيها بين الذات المبدعة والمتلقي «إذ أن موقع الأثر الأدبي هو المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ. ذلك أن لحظة التقاء النص بالقارئ هي اللحظة - الموقع الذي يتج عنه التأثير الخاص أي ذلك الوقع نفسه» (23).

وهذا ما يعني أن الأثر الجمالي يمكن تحليله بالانفعال المباشر من خلال ما يأتو به القارئ في اللفظ والتركيب والايقاع () ثم بالانفعالات أو الردود بوصفها إعادة إنتاج فكري. وهو ما يجعل للنص بنية مزدوجة شعورية ولحموية «لأن فعل القراءة فعل ينطلق من الذات في جميع الأحوال والنص يوجه دائما قارئه بنوع بناء معناه وبذلك نجد للذات ما يبررها» (24).

بل إن انصراف دلالة «التخييل» إلى إثارة انفعالات المتلقي في الطرح التقديدي لدى حازم القراطيجي تعني تلبس التخييل بمفاهيم الإثارة والاستغزاز وهو المعنى نفسه الذي نفق عليه عند ابن البناء الذي يعقد صلة وثيقة بين الشعر والقول المخیل الكاذب في قوله «الشعر هو الخطاب بأقوال كاذبة مخیلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استغزاز بالتوهمات» (25). ولكن تجدر الملاحظة أن دلالة الكذب في طرح القراطيجي وإن الباء قد انزاحت عن مفهومها في الخطابات الفلسفية السابقة. هذه الخطابات التي عقدت التخييل بالقول الكاذب والباطل كما هو الشأن عند عبد القاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» حيث استخدم هذا التأنيد مصطلح التخييل كمقابل للمحقيقة أولا لأنه بعده نوعا من التباس الشعر الكاذب. كما استخدمه استخداما فنيا اقتزن فيه التخييل بمفاهيم المحاكاة والتصوير والقدرة على التحسين والتفخيخ ليستخدمة بعد ذلك استخداما بيانيا من خلال تقسيم التخييل إلى تشبيه واستعارة وما تركب منهما (26).

ولعل الطريف في مقارنة القراطيجي لمفهوم التخييل هو تناوله للنص الشعري بوصفه عملية تخيلية فقط دون اعتبار قيمته المعرفية لأن التخييل هو «المعبر في صناعة (الشعر) لا كون الأقاويل صادقة أو كاذبة» (27). وهو ما يعني أن حازم قد استطاع تخلص «المسألة الشعرية» من الثنائية المغلوطة طر فيها التعارضين ونعني بهما الصدق والكذب (28). بل إننا نزع من أن المزية الكبرى في اعتبار القراطيجي الشعر كلاما مخیلا لا يرايه الصدق أو الكذب تعدد من أبرز المواضع السجالية

التي خالف بها صاحب المنهاج تصور القدامى للظاهرة الشعرية. ولم يبق حازم عند هذا الحد فقط بل راح يبين أن «أفضل الشعر ما حسنت محركاته وهياته وقامت غرابته (...)» وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة واضح الكذب عليا من الغرابة، لأن قبح الهيئة بين الكلام وتمكنه من القلب وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكاة أو قبحه ويشغلها من تخيل ذلك، فتجهد النفس عن التأثير له ووضوح الكذب يزعجها عن التأثير بالجملة» (29).

وهي الحقيقة إن ما انتهى إليه صاحب المنهاج من وصل التأثير النفسي للشعر بجذب الغرابة أو ما يمكن أن نصلطح على تسمية «الآلية» تمثل إحدى أهم الركائز الأساسية للشعر عند الشكلايين الروس وخاصة مع شوفسكي الذي يرى ضرورة الخروج عن رتابة اللغة ونظمها التركيبية، وخلق نوع من الغرابة في علاقاتها، تستعيد بها حيويتها وطاقتها النائية (30) وعلى هذا النحو يكون التخييل السياق الصائب لعلامة الشعر بالنص الشعري من أجل تأسيس نقد. فامتدح الشاعر المبدع حسب جان كوهين ملزم بحرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يلمح لنا ظهره. ذلك الشكل البالغ من الأرمية الاستعجابي سي سماها فاليري بالافتتان» (31).

وان كنا نزعّم أن حازما ما كان يعني بمفهوم الغرابة والتعجيب ما يعنيه الشكلايون الروس، وهو التركيز على شكل الخطاب اللغوي في ذاته، من خلال عمليات الانحراف اللغوي المعتمدة. لأن كل ما كان يقصده القرطاجي بمصطلح التعجيب هو التقاط التراكيب النادرة الاستخدام البعيدة عما هو متواتر على الأذهان. إنه يسعى إلى كسر رقابة الشيء المألوف والإتيان بكل ما هو مستطوف غريب. ولا عجب في ذلك فإن الشعر في إطار الثقافة الإسلامية عامة ليس تعبيراً عن الجمال الخالص أو تماساً لأحاديته بل هو نسيج «تسهل حدوث شيء أو تمنع حدوثه» (32). على هذا النحو جعل حازم القرطاجي التعجيب معقوداً على محسنات الخطاب

الشعري من وزن وقافية وحسن ومطابقة وإيقاع وتشبيه واستعارة وغيرها. وعاية كل ذلك هو إثارة حصول المتلقي وانسارته، بل وحتى مفاجأته وإدهاشه. وتلك شمولية متقدمة كما يقول مصطفى الخوري (33) ومعنى هذا الكلام أن تناول حازم القرطاجي لمسألة الشعر والتخييل من زاوية التلقي لم يبق عدد حدود التأثير الجمالي للتخييل بمعمول الانزياح عن السائد في التعبير عن المعاني تعبيراً فنياً، أو بمفعول مجرد التأثير الدسم على الترميم والحددة. بل تجاوز ذلك إلى التعبير المعني في واقع الناس الذين «يشتركون في العطرة على الميل إليه أو النفور منه أو من حصول ذلك بالإعجاب» (34).

على هذا النحو يقوم السلوك الأخلاقي كما يتحدد الموقف الاجتماعي «بسط النفس بالمسرة والرجاء أو قضاها بالكآبة والخوف» (35) ومن هذه الزاوية يتحدد النطر النقدي للشعر في مقاربة صاحب المنهاج كفعل يفتح المعرفة ويوجه الأحلاق ويرجع هذا المعنى ويركده. إن الثالث تاريخياً كون الشعر بوصفه ديوان العرب والجماعة قد ظل «يرشح بهذا التصور» إذ أنه يسي حوزاً على مصوِّب ما في طبع العرب وأنفسها من قيم أخلاقية تتصل بطريقة هذه الجماعة البشرية هي المصوِّب في العالم» (36). وهذا الأمر واضح في هذا السياق النظري لحازم القرطاجي الذي يكشف عن وعي عميق بأهمية الدلالة النفعية كقيمة وظيفية يكتمل بها الأساس الذي يربط التخييل بالعمليّة الشعريّة الإبداعية. ناهيك أن الشعر مزدوج العاية «حيث لا وجود له بغير إلذاذ ولا إلذاذ له بغير نفع إلى حد أن الغاية الجمالية والغاية النفعية تظهران أو تغييراً غثلاّن وجهين لحقيقة واحدة» (37).

الخاتمة :

ليس المهم في خاتمة هذا المقال أن ننتهي إلى خلاصات تبرز ما وقفنا عليه في ما تقدم عرضه بل إن ما يعنينا هو أن ننتهي إلى بعض الاستنتاجات أوحّت لنا بهما محاوراً هذا المصنّف النقدي. ومن ثم

محاولة ربط هذه الاستنتاجات بالإشكال الذي طرحناه في مدخل هذا المقال حول قدرة هذا المنظور النقدي لحازم القرطاجني وفاعليته وهو يتناول التحليل كمرتكز جوهري لتأسيس نظريته في الشعرية. إذ لا جدال في أن متصور التحليل في مؤلف «المنهاج» للقرطاجني يمكن من توليد مفاهيم وإجترار مصطلحات أغنت تصورنا للعملية الشعرية الإبداعية. لذلك وقفا بتأن على هذا المتصور باعتباره الحيط الناظم في نظرية الشعر عند صاحب المنهاج. ففصلنا إلى تحديد الدوائر التي تحيط بمتصور التحليل قصداً. ناهيك أن الناقد قد سلك مسلكاً طريفاً في مقارنته للظاهرة الشعرية انطلاقاً من متصور التحليل وهو ما مكنته من بناء مفهوم الشعر في صيغة نقدية متماسكة. كما أتاح له استكشاف مقومات الظاهرة الشعرية واستخلاص فاعليتها بكثير من العمق والبيان من خلال تحديد نقدي لثلاث قضايا جوهريّة مترابطة ومتكاملة، هي الماهية وطبيعة الأداة والوظيفة في علاقتها بالثلاثي.

وفي اعتقادنا، إن هذه القضايا بكل الأسرار النظرية المهمّة في بلورة رؤية شاملة للظاهرة الشعرية

من حيث إنها تحيط بمختلف القوى الفاعلة في هذه الظاهرة الإبداعية، في ظل توزيعها بين الشاعر المبدع والقول والمقول له أو المتلقي. بل إننا نحسب أن متصور التحليل الذي يستقطب تمكيد القرطاجني في المسألة الشعرية، هو العصر الخلاق في العملية الإبداعية الشعرية. وقد أتاح لنا النظر في الشكك المصطلحية المرتبطة بمتصور التحليل من عقد الصلة بين التحليل وحملة النصيب الكلية التي تحيط بالظاهرة الشعرية من حيث الماهية والجوهر والوظيفة، وبذلك ينحصر القرطاجني محضاً تأسيساً لهذه الظاهرة الإبداعية. فهو لا يقدم الأفكار جاهزة ولا المواقف متجزئة، بل يسعى إلى الوقوف عند الظاهرة الإبداعية معتمداً وجوهاً وتروع أبعادها فتشعلها بدفء واقتدار حتى إنه يوسعنا أن نقرر بمقتضى هذا التطوير للشعرية في مؤلف «المنهاج» المشدّد إلى متصور التحليل أن المقومات الماهوية الجوهرية للظاهرة الشعرية لم تتعبّر مهما انحلت اتجاهات التفكير النقدي. ومهما تباينت اتجاهات المقاربة الشعرية. لأنّ التحليل وفاعليته في أداء المعنى الشعري وتوسيع إمكانات تنكيبه هو المقوم الحقيقي لتشكيل هذا الخطاب النقدي الحداثي.

الهوامش والإحالات

- (1) حمزة القرطاجني، منهج لبدء وشرح الأدب، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن لحود، دار العرب الإسلامي، بيروت، الطبعة الثانية، 1981 ص 39.
- (2) إذ كانت بعض المصطلحات القديمة والبلاغة القديمة قد كثرت في تعريفه، نشعر على العكس من اللطوم والمنطق بدرجات متفاوتة وهي تهدف إلى وضع حدّ للشعر. فإن حمزة القرطاجني لم يتردد بهذا الزوج المنهجي وهو يعرف الشعر - بل ألح على ضرورة الإلزام بالبعد الكسبي الموصل إلى إدراك حقيقة لغائي وطبيعة الأناويل.
- (3) أحمد اخوة، بحوث في الشعرية، منهج والحدود، مطبعة إسمير التي صدف، تونس، ط 1، 2004، ص 16.
- (4) حمزة القرطاجني، منهاج ص 63-71.
- (5) المرجع نفسه، ص 62 (تصرف).
- (6) المرجع نفسه ص 358-361.
- (7) القديري، إحصاء العلوم، ترجمة عبد الله أمين، مكتبة الامم المتحدة، ط 3 - 1965، ص 22.

- (25) أحمد الخزّاف، بحوث في الشعريّات، ص 220.
- (26) القرطاجي، المنهاج، ص 72.
- (27) كى أبو حميدة، محمد صالح، دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر، 2006، ص 30 - 31؛
- (28) جان كوهين، بنية اللغة الشعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبتل لشرع الدار البيضاء، ط 1 - 1996، ص 15.
- (29) أنست فيشر، سرود الفصحى، تعريب ميشال سيمان، دار الخليفة، بيروت (د ت) ص 43.
- (30) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة بيروت، ط 1 - 1961، ج 2، ص 250.
- (31) حرم القرطاجي، المنهاج ص 12.
- (32) المراجع نفسه ص 13.
- (33) نعتي أبوسفي، الشعر والشعريّة، الدار العربيّة لكتاب ط 1 - 1992، ص 116.
- (34) محمود مصطفى، الشعريّة العربيّة وحركيّة التراث النّقدّي، مقدّمة بورق قديمة وحديثة، مطبعة سويحك، أبريل 1990، ص 147.

جدلية الطالب والمجيب في أدب المجالس

«الجلس والآنيس» لأبي الفرج المعافى بن زكريا النهراني أنموذجا

معد النهراني / جامعة تونس

مقتضاه محمّد كاش ورفي ثابت، بل أعلى من شأنها، وعمق الطر فيها ممّا أكسبها قيمة إضافية تستمد من خلال ما تقوم به من وظائف. فلقد أصبح واضحاً أن معرفة ما تقوم به الشخصية داخل الحكاية وحدة المهمّ، أمّا من يقوم بهذه الوظائف، فثبت غموم بها فهي مسائل لا تطرح إلا غرضاً (2). ومن شأن كل الشخص لي يعتني بها المؤلف في هذا الأثر لا يحضر غيباً، وإنه تعد حاضرة بالضرورة للأحداث، وإنما توكل إليها وصاف عمداً وسرياً، من خلال التحليل الذي مسقوم به، لاحقاً، في صيد العلاقات بين الشخصيات. إن هذه الوظائف لم تعد تهدف إلى الدفع بالرواية مسوّدي محسب، وإنما أصبحت ذات علاقة وثيقة بالأحداث، فادّعى على توليدها والتأثير فيها شديد التأثير

العلاقات بين الشخصيات

1- طالب - مُجيب

سننطلق من رأي عام، أو هو تصوّر شائع، يُخرج العلاقة بين صاحب المجلس والجلس في صورة العلاقة العمودية التي تؤسس لتفاعلة التي تجمع بين صاحب المجلس والجلس، والتي يصطلح عليها الناقد «سعيد يقطين» بقاعدة «الطالب - المُجيب» (3). وهذا العقد هو عقد ميثاق افتراضي مقبول من الطرفين يجبر بموجبه كلا الطرفين على الالتزام بسود هذا العقد الذي يوجّه العلاقة بين الطرفين لإنتاج

■ كتاب «الجلس والآنيس» (1) هو أنموذج لفنّ خاص وذلك من خلال إبراز هذه الجملة من الآداب والعلاقات والسلوكيات التي تتكرّر داخل هذه المجالس، حتى أضحت ميزة تختصّ بها هذه المجالس دون غيرها. والمسألة التي تريد هذه المقالة طرحها هي تسليط الضوء على نوعية الشخصيات داخل هذه المجالس الأدبية، وعلى طبيعة العلاقة بينها.

في مفهوم الشخصية

لقد أعطى الخطّاب النقديّ الشخصيةً مفهوماً جديداً لم تعد

الكلام. ويمكن أن نستدلّ على هذه العلاقة بين الشخصيات بالرسم التالي :



ثانية	سؤال - طلب	جواب استجابة
حبر ' سعد العشيرة' ج 1 ص 227	سئلت من تبحر عد. سعد سئلت سعد. من وفق لصوت فيس سئلت	سعد عتيبة فمائل سئلت سعد. من وفق لصوت فيس سئلت
الملث ب سعد صالح بيت 9	سئلت ب سعد صالح بيت 9	سعد عتيبة معدلة سعد. سعد. سعد. سعد. سعد. سعد.
الملث ب سعد فمن احمد امينة إيلا. وحسنه عبد أرميه حلا؟	سئلت ب سعد فمن احمد امينة إيلا. وحسنه عبد أرميه حلا؟	سعد. سعد. سعد. سئلت ب سعد فمن احمد امينة إيلا. وحسنه عبد أرميه حلا؟
حبر الدمون يسأل عن العشيرة. ج 2 ص 95	الدمون ق ب ثمنه ما العشيرة؟	سعد. سعد. حبر. حبر. حبر. سئلت ب سعد فمن احمد امينة إيلا. وحسنه عبد أرميه حلا؟
حبر ب جمع في مجس الرشيد. ج 3 ص 224	الرشيد : ما أس جمع. أشير واسط الملث	ابن جامع له دعوات دعوت
الرشيد : عن ب أس جمع	ابن جامع : اسعثت أعني صوت احادية الخيراء.	ابن جامع : اسعثت أعني صوت احادية الخيراء.

إنّ نظرة إجمالية لهذه الشخصيات في «الجلس»

والأنيس» تُمكننا من تبيين الفوارق بينها فالمطلق الذي يحكم هذه الشخصيات لا يقبل، في نظرنا، الاعتدال، فهي إمّا قاهرة مؤثرة، وقدّمة بالعمل (ملوك - خلفاء)، وإمّا مُصطَهدة خاضعة، وقائمه عليها العمل (مخون - شعراء). ومن خلال هذا الجدول والرسم الذي سبقه يُمكن أن نستشفّ أنّ العلاقة بين الشخصية الرئيسية أو الفاعل 1، وهي هنا في الجدول شخصية الملك في الحبر الأول، والعامون في الخبر الثاني، والرشيد في الحبر الثالث، هي علاقة عمودية تطلق بالضرورة من الفاعل الرئيسي إلى العامل الثانوي، وبذلك اعتار هذه العلاقة علاقة سودجية تكاد تتميز بالحمود وإنشأت لآنها مُستأثمة مُتكرّرة، بما أنّ الفعل عادة ما ينطلق من الفاعل الأول إلى العامل. وإنّ هذا التقسيم الثاني يكاد يحكم شخصيات «الجلس» والأنيس» ويُقسّمها إلى شخصيات رئيسية محورية وأخرى ثانوية. ولعلّ هذا التقسيم الثاني يحلّ في أدب المجالس الخاصّة، حيث يجتمع داخل المجلس الواحد نوعان من الشخصيات : واحدة رئيسية تقوم بالعمل وتأمّر وتبهي وهي شخصية الملك أو الخليفة أو صاحب المجلس عموماً، وأخرى قائم عليها العمل، وهي في المجالس الثانوية حيث يتشكّل دورها في تقبّل الأمر بداية ثم الاستجابة له في مرحلة ثانية. وتصور هذه الفئة حاضرة طبقة الشعراء والأدباء وعموم المتفنيين وهكذا فإنّ العلاقة تتشكّل عمودياً بين طرفي المجلس، بين أحد يملك سلطة المادّة (المضاء) والذي عادة ما يكون ملث - حلبيّة على غرار ما ألمعنا إليه في الجدول السابق الذكر، وبين جلس يملك سلطة القول (الإيداع)، وهو في الغالب شاعر أو أديب. إنّ هذا التصوّر العمودي للعلاقة التي تربط بين أطراف المجلس الواحد يُبقي، في نظرنا، التراتبية التي كانت تسم حقيقة العلاقات بين الشخص في المجتمع العربي الإسلامي في القرن الرابع الهجري (وهو القرن الذي عاش فيه المؤلف). فليس نمة شك أنّ المؤلف قد قصد، من أجل فضح مراكز الخل وتعرية في مجتمعه، إلى تصوير هذه العلاقة وإخراجه هذا المخرج. وفي إطار سعي المؤلف المتواصل من أجل مزيد الاحتفاء بشخصياته، فإنّنا نجد يدعوناً، ثانياً

مؤلفه، إلى ضرورة تجاوز هذه العلاقة العامة المُتكررة بين الشخصيات، مُلمّحاً من خلال عرضه لمواقف هذه الشخصيات، إلى عمق هذه النظرية (طالب - مُجيب) وقصرها عن إيلاء هذه الشخصيات حقّها، وإبراز المكانة الحقيقية الجديرة بها والتي تُقاس ليس بحسب مكانتها الاجتماعية، وإنّما بحسب ما تقوم به من وظائف وأعمال، وكذلك من خلال قدرتها على التأثير في هذه الأحداث.

فهل أنّ العلاقة بين المُجلاس في المجالس الأدبية هي فعلاً كما ظهرت في الأمثلة السابقة الذكر؟ أم أنّها تُخفي في حقيقتها أشياء أخرى؟ ألا ينبغي إعادة قراءة هذه العلاقات التي تُخفي في ثناياها جريئات كامنة فيها قد تبدو صغيرة لكنّها، في نظر المتمعن فيها، أساسية في فهم هذه العلاقة؟ وهل من الضروري أن يكون صاحب السُلطة المادية (المضاء) هو المُتحكم في هذا المجلس؟

إنّ هذه الأسئلة المُربكة هي مدخل أساسية لفهم حقيقة العلاقات بين أطراف المجلس الواحد كما سرى لاحقاً، وهي ذات قيمة أساسية في إعادة الاعتبار لهذه الشخصيات المُهمّشة وإعادة مُراعاة مقاصدها:

ب - مُجيب - طالب

يُقدّم لنا المؤلّف في خبره «يُصلح بين عبد الملك وزوجه فينال حُكمه» (4). العلاقة بين عبد الملك بن مروان وعمر بن بلال الأسدي، وهو أحد جلسائه، ويصوّرها على أنّها علاقة عمودية. وفي هذا الخبر تعصب عائكة من زوجها عبد الملك بن مروان وتقاطعه، وتحلّ بينها وبينه حجاباً، فسق ذلك على عبد الملك ممّا أدّى به إلى طلب مُساعدة من عمر بن بلال الأسدي بأن يسترضيها له (طلب)، فقبل ذلك عمر شريطة أن يقتضي له الملك بدوره حاجةً له إن نجح في طلبه وهو ما حصل بالفعل، فقد نجح عمر بن بلال في الاحتيال على عائكة «أخبرها بأن زوجها عبد الملك بن مروان قد قرّر قتل ابنه، ورجعها أن تُنقذ ابنه» (5) وبالتالي إرجاعها إلى زوجها عبد الملك حتى تتوسّل إليه كي

يُنقذ هذا الابن (استجابة). كما أدّى -في المقابل- إلى استجابة عبد الملك بدوره (استجابة) لطلب عمر بأن يمنحه هبة جزاء صنيعه (طلب)، يظهر ذلك في الحوار التالي: قال عبد الملك لعمر: حاجتك؟ قال: مزعرة بعيدها وما فيها، وألف دينار، وفرائض لولدي وأهل بيتي، وإلحاق عمّالي. قال: لك ذلك (6). ويُمكن أن نُلخص هذه الأحداث وفق الرّسم البياني الآتي الذي يبرز كميّة تبادل الأدوار بين الشخصيات:



(طريقة لتبادل الأدوار بين الشخصيات)

إنّ أهمّ ما نستنتج من هذا النسق الترتيبي الجديد الذي استنبطناه من العلاقات التي تربط بين الشخصيات داخل المجالس الأدبية أنّ التفاعل بين هذه الشخصيات واضح جليّ، حيث تتعقّد صلات جديدة وعلاقات داخل المس الحكائي هي مُحالفة للعلاقات المُتعارف عليها في المجالس الأدبية (طالب - مُجيب) فتتحدّد للشخصيات وضعيات أخرى يُبرز مدى إسهامها في المتن الحكائي. إنّ التحول بين هذه الشخصيات ينتقل ب 2 من عامل مُساعد للفاعل 1 إلى فاعل مُساعد للفاعل الأساسي الذي هو 1. وبذلك يفتح الطريق لتحقيق هدف البرنامج الأساسي (إصلاح العلاقة بين عبد الملك وزوجه)، الذي كان قد توقفت إثر فشل الفاعل 1 في الحصول على المُساعدة «فسق على

عبد الملك فشكا إلى خاتنته (7). ولقد نجح الفاعل المُساعد في تحقيق مطلب الفاعل الأساسي 1 (لم يبرحاً حتى اصطلاحاً). وهو ما ساهم في تحول الفاعل المُساعد الذي هو في الأصل مفعول 2، إلى فاعل أساسي (طلب) وانتقل الفاعل الأساسي 1 بدوره إلى مفعول به (استجابة). حيث اشترط عمر على الملك مررة بعبدها وما فيها (طلب). وما كان من هذا الأخير إلا أن استحباب لطلبه هي قوله «لك ذلك» (استجابة).

هكذا يتضح عملياً الدور الذي تقوم به الشخصيات داخل أحبار «الجلس والآنيس»، حيث تستمد الشخصية قيمتها من خلال ما تنهض به من أفعال. فقد تكون في محل الفاعلية حيناً، وفي محل المفعولية أحياناً أخرى. وقد تكون مُساعدة للفعل. كما قد تكون مُعرقلة له أيضاً. كما أنّ الشخصية الفاعلة في موقع ما لا يعني من أن تكون هي ذاتها مفعولاً بها أو عاملة في موضع آخر من الحكيم فالشخصية. من هذا المنظور، لا تصف بحسب ما هي عليه، ولكن بحسب ما تقوم به من وظائف.

إن العلاقة بين عبد الملك وعمر ليس بسحب - في نظرنا - إلى المقولة التي أشار إليها «ميساير رابا» في كتابه «الشخص والشخصية» «Personne et Personnage» وهي مقولة «كُل لتعمل تعمل لشئ» (8). وهذه المقولة لهاي مُشابهة - في بعض أوجهها - للمقولة الديكارتية «أنا أفكر إذن أنا موجود». إن الكوجيتو الجديد «أنا أعمل إذن أنا موجود»، مُماثل للكوجيتو الديكارتية، ومُجاوِز له في آن، ذلك لأنه قد تجاوز بالفعل الإنساني من الوجود بالفكر إلى الوجود بالفعل، أي من الوجود بالقوة إلى الوجود بالإمكان. وقد زاد في حرية تحرك الشخصيات، كما أنه قد أعطاهما مساحة أكبر لتحرك فيها. وهو أكبر دليل على الدور الذي أصبحت تلعبه الشخصيات داخل الأحداث القصصية، فما من سبيل لإثبات وجودها إلا بالعمل على ذلك. ولن يكون ذلك مُمكناً - في هذا المثال - إلا بتحريك «عمر بن بلال» ليثبت وجوده ويحقق مطلبه (مزرعة بعبدها وما فيها، وألف دينار، وفرائض لولده، وأهل بيته، وإلحاق

عقائه)، وهو ما دفعه للسعي وراء إمكانية مُصالحة عاتكة لزوجها عبد الملك (مُقارنة بالملك) لدى عاتكة إلا أنّ إصرار عمر على تحقيق مطلبه جعله يتوسل بشئ العُرق حتى يتال مطلبه (الاحتياط على عاتكة بأن زوجها عبد الملك بن مروان قُتل ابنه)، وهو ما مكّنه من أن يسترضي عاتكة، وأن ينجح في ما فشل فيه الملك.

إن الصراع بين عبد الملك وعاتكة يُخفي - في نظرنا - صراعاً آخر بين عمر وعبد الملك، وهو صراع وجودي يسعى من خلاله كل منهما إلى إثبات وجوده عبر تحقيق حزمة من الأهداف. وفي ذلك أكبر دليل على أنّ هدف الشخصية لم يعد مُقدراً له ومُسَطرّاً، فسُفسد من قبل أطراف حارحة عن الحدث القصصي. ولما صار مطلب الشخصية يُدار على قدر احتيادها وسعيها وراء بيله. وهذا ما نجح عمر بن بلال (و هو خاتمة الملك) ولم ينجح لعبد الملك - مروان. ولعل في ذلك برهاناً على أنّ الشخصيات - في «الحديس والآنيس» وفي أدب المجالس عموماً، ليست ساكنة Statiques، بل هي شخصيات ديناميكية Dynamiques، تتميز بحركية دائمة dynamique تجعلها تتحرك في بداية الأحداث وتنمو معها وتعتبر.

ويمكن، لمزيد فهم هذه العلاقة مجيب - طالب نبي بشر طريقة انعكاس الأدوار داخل المجلس الواحد، أن نقرب مثلاً آخر من «الجلس والآنيس» والذي يُبين القيمة الأساسية التي أصبحت تتمتع بها الشخصية الناقية الأدبية.

ففي خبر «العباس بن الأحنف يؤتى به ليلاً لإجازة بيت» (9)، يروي المؤلف أنّ الرشيد قد صنع ذات ليلة بيتاً واضطرب عليه الثاني، فاستدعى علي بن العباس بن الأحنف وهو من أحد شعراء عصره، في جوف الليل، وعلى حال من الذعر عظيمة وطلب منه أن يشقعه بيت مثله. وما كان من علي بن العباس إلا أن استجاب لطلبه (تتمثل الاستجابة في إضافة بيت الشعر الذي عجز عن قوله الرشيد)، يظهر ذلك في قول الرشيد «أقل ما يجب لك علينا أن ندفع إليك دينك إذا نزل بك هذا الزرع بعيالك مثاً، فأمر له بعشرة آلاف درهم وصرقه» (10).

قيمة علي بن العباس ومزنته في هذا المقام تفوق منزلة الرشيد الذي يبدو ظاهرياً المتحكم في الفضاء، فهو الوحيد الذي يملك سلطة الإبداع وهو وحده المتحكم في حيوات اللعبة (المجلس)، وهو المساهم الوحيد في الانتقال بوضعية الرشيد من حال إلى أخرى.

الخاتمة :

يبدو واضحاً إذن، من خلال هذه الأمثلة التي يُبينها لنا «الجيس والآنيس» أن العلاقة العمودية التي تسم طاهر العلاقات داخل المجالس الأدبية هي، في حقيقها وفي بعض أوجهها، مُحاجة للصواب وبالتالي فإن إعادة قراءة العلاقات داخل هذه المجالس أصبح أمراً مُحا تقتضيه نزاهة البحث العلمي خاصة مع بروز النقد الغربي الذي ما انفك يُعيد الاعتبار لهذه الشخصيات الثانوية. وهي إعادة قراءة تستوجب بالتوازي قراءة لجزء جديد للعلاقات داخل هذه المجالس، ومُعايرة للعلاقات العانة المُعارف عليه (طالب - مُحبب) التي لطالما جحدنا، بعد التقصي والمتابعة، نُحفي في داخلها علاقات مُحاضَة (محبب - طالب) كامنة فيها، هي أهم منها وهي الواقع بعينه.

يتحلّى، بكل وصوح، الدور العملي الهام الذي لعبته شخصية علي بن العباس في هذا المقام. وليس ثمة شك أن الأهمية التي حظيت بها هذه الشخصية لم تستمد من خلال موقعها الاجتماعي، ذلك أنها تحتل المرتبة الثانية في سلم المكانة الاجتماعي إذا ما قورنت بالرشيد الذي يأتي على رأس هذا السلم. وإنما اكتسبت هذه الأهمية من خلال الدور الذي لعبته في هذه المقام، والذي مكّنها من تصدّر سلم الترتيب من حيث أهمية الفعل المُنتج. ذلك أنها كانت حلقة أساسية في الانتقال من وضع نفسي أولي يتسم بعدم الاستقرار (وضع الرشيد لحظة عجزه عن إتمام شعره) إلى وضع نفسي ثان يتسم بالاستقرار والتوازن والانفراج

وهكذا فإن العلاقة بين الرشيد وعلي بن العباس لم تكن علاقة عمودية مبنية على علاقة الطالب - المُحبب مثلما يصوّره لنا ظاهر المقام، وإنما هي علاقة أفقية بين شخصيتين تملك إحداها سلطة مادية (استقرار مادي) والأخرى سلطة معنوية (استقرار نفسي). وما الله قد بان بوضوح، بعد التمعّن في خبر الرشيد، عجز السلطة المادية على تحقيق الاستقرار النفسي لمنسوب من نفس الرشيد، تأكد لنا، بما لا يدع مجالاً للشك أن

الهوامش والإحالات

- (1) الجيس الصالح الكمي والآنيس الصالح الشعبي. مؤلف: محمد بن ركن، نشر: تحقيق محمد مرسي الخولي، إحصان عيسى، عالم الكتب، لندن، ط1، 1983
- (2) Vladimir Propp. Morphologie du conte édition du scail 1970 p29
- (3) سعيد قطيبي، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، دار العربية للعلوم، نشر: الخزانة، ط1، 2012، ص 136
- (4) الجيس والآنيس، ج 2، ص 30
- (5) الجيس والآنيس، ج 2، ص 60
- (6) الجيس والآنيس، ج 2، ص 60
- (7) الجيس والآنيس، ج 2، ص 60
- (8) M Zerah. Personne et personnage. les Romanesques des années 1920 aux années 1950 Klincksieck Paris. 1969 p.284 Zerah dit: être pour faire, faire pour être p287
- (9) الجيس والآنيس، ج 1، ص 121
- (10) المصدر نفسه، ص 122

هل في الصمت « حجاج » ؟:

قراءة جديدة لما في الصمت من « حكمة »

سيدة المرادي / حثثة تونس

دون اقتناع حقيقي. وهوما يعني تعدد مجالات الحجاج واختلاف مياديه وكثرة طرائقه ونوع أساليه ولكننا في المقابل، قد نختلف في علاقة «الصمت» بالحجاج، لاسا في تذكرنا شرطا ضروريا «من شرائط كل حجاج» وهو «الاختلاف» وبمسدديه من «حوار» أدركنا أن كل حجاج مما يؤيد من حجم «الاختلاف» وإنه متى حدث الاتفاق بطل كل حجاج إذ غداها تكسر «حقيقة» واحدة فننتفي الحاجة إلى الإقناع والحجاج. وإن كنا نحدث عن شوبنرم - عن حقائق ناشئة صارمة لأننا عدها نخرج من مجال الحجاج إلى مجال البرهنة باعتبار أن كل حجاج إنما بدور في فضاء «الممكن» و «المحتمل»، فإذا ما حل «الصمت» محل «الحوار» كان السؤال: هل ينتهي الحجاج حين يحتم الصمت؟ والصمت هنا مرادف لكلمة silence العربية ولكننا نترق بين الصمت والشكوت من جهة أن الصمت يسبقه كلام وحوار. أما الشكوت فهو يعني الغياب الكلي لكل كلام وحوار أي الغياب الكلي لكل موقف. ولذلك عد الشاكث عن الحق في المنظور الديني شيطاننا أخرم. وكان الشكوت علامة الرضا في أغلب الأحوال. أما الصمت فهو لا حالة يمضي إليها حوار ما وقد ينتهي إليها خلاف حول أطروحة ما. وقد يعي الصمت، ثانيا، ما قد يتحلل الحوار وما فيه من حجاج ممن صمت هذا الطرف أوداك عبد استدلال الطرف الآخر ببحث ما. ويعي الصمت، ثالثا، صمت هذا الطرف أوداك عن كلام من المعتبر أن يقوله، أي عن كلام يقتضيه منطق الخطاب

■ مقبسة

قد لا نختلف في فكرة طالما ردها كل الباحثين في مسالك الحجاج وطرائق الإقناع في الخطاب ففكرة أنه لا وجود لخطاب بئري. وهي فكرة تقتضي التسليم بأن كل خطاب هو بالضرورة خطاب «غائي» يهدف إلى الإقناع بفكرة أوآخر. أويرنو إلى محض فكرة «معارضة» وأطروحة «مضادة». وأن كل «بائ» إنما يسعى إلى إقناع متلقيه فردا كان أو جماعة بما جاء في خطابه أوحملة على الإذعان لما يقوله

أويقود إليه . فيكون عندها تغييباً لأفكار معينة وقضايا محددة تغييباً مقصوداً دون شك يخدم غايات صاحبه ومقاصده

هذه الأنواع الثلاثة من الصمت نوة الوقوف عندها، متأملين باحثين في علاقتها بالحجاج أي بقدرة الخطاب على اقتحام مناطق الخصم وإرباكه وتعبير البعض من قواعده ومسلماته أو على الأقل حملته على مراجعتها وإعادة التفكير فيها . وهو بحث دفعنا إليه ما نلاحظه في حالات كثيرة من فراغات في الخطاب المكتوب ومن صمت هذا الطرف أوداك في مرحلة الحوار . ودفعنا إليه أيضا إيمانا العميق بأن الصمت أحيانا بلغ بكثير من الكلام وأن المسكوت عنه في الكلام قد يكون أخطر من المصريح به أحيانا . ودفعنا إلى طرح هذا الإشكال أيضا اهتمام الكثيرين من البلاغيين والفلاسفة قديما وحديثا بأشكال الصمت. في الخطاب بصغية الشفوي والمكتوب وإن كان اهتمامنا في هذا المقال بالمكتوب دون سواه . وذلك تنمّة لما بدأناه منذ سنتين من بحث في الحجاج في التصوص الأدبية شعاع كتاب «أولوية» وظلّ سؤالنا الرئيسي : أتي حجاج يمكن الحديث عنه في الصمت المطلق أحيانا ؟

الصمت باباً لتحليل الخطاب وتاويله :

ما ينبغي الإشارة إليه هاهنا أنّ الخطاب المكتوب، أيا كان جنسه وأيا كان موضوعه قد ينسب، أحيانا كثيرة، على فراغات أو فجوات هي . فهي الحقيقة، لحظات صمت تعتبرها معبرة بل ناطقة . ومنها يمكن أن نغذ إلى حقيقة الخطاب ونلتقط أصل مقاصده . هذا التمشي في القراءة والتأويل عمد إليه مثلا «ألتوسير» (Althusser Louis 1921 - 1990) وهومن أبرز النقاد والفلاسفة الذين عرفتهم فرنسا في القرن العشرين إلى جانب «ميشال فوكو» M. Foucault و«جاك دريدا» J. Derrida و«جاك لاكان» J. Lacan في سياق قراءته

الحديثة لماركس إذ عرف «ألتوسير» بمحاولاته النظرية المتميزة قصد إخضاع الماركسية لنسق المقاربة البنيوية بهدف تخليصها من طابعها الأيديولوجي التعميمي . في هذا الإطار لاحظ «ألتوسير» أنّ الخطاب الماركسي قائم على صجوات كثيرة فيها يصمت ماركس عن الكلام في إشكالات عديدة . ورأى أن أفضل قراءة للماركسية إنما هي القراءة «العرضية» (1) lecture symphonale وهي القراءة التي تتبع فجوات النص وبياضاته وترصد ما لم يقله ماركس لا ما قاله حقا . في هذا السياق نجد بدا وضع «ألتوسير» كتابه «قراءة راس المال» Lire le capital 1968 و«من أجل ماركس» Pour Marx 1965 والواقع أنّ القراءة المقترحة من هل «ألتوسير» إنما هي إبداع وإنتاج لأنها لا تكفي بتفكيك الخطاب وتجليه وإنما تسعى إلى «إنتاج» صم والحاد إلى ما لم يقله إلى «لا وعيه» .

والواقع أنّ «ألتوسير» ذاته ، وهو يعد تفسير الماركسية على نحو بحثي ، يعتبره فلسفة ماركسية حقيقية يؤكد ، في الترحيل ، أن قراءته تبحث عن الحقيقة في ما لم يقله ماركس فيظهر عندها الخطاب الماركسي وكأنه ما غيبه الصمت أو ما غاب في غياهب الصمت . معتقدا أننا بدأنا منذ «فرويد» تتجاوز الكلام بل تنهيه . أحيانا كثيرة . وبدان نتساءل عن المسكوت عنه ونبحث في خطاب اللاوعي .

على هذا النحو قادت هذه المقاربة للماركسية «ألتوسير» إلى نتائج هامة وكشفت عن نواح كانت مستورة في هذا الخطاب ليس هذا مجال استعراضها وشرحها . حسبنا أن نؤكد أنّ الرّجل ، وهو يبحث في خطاب الصمت في هذه الفلسفة . ويغض النظر عما وجه إليه من انتقادات قد أثبت أنّ الصمت باب قد نغذ منه إلى الحقيقة المستورة التي لا تمنح نفسها للمقارئ المتعجل والمكثفي يتتبع المصريح به أي الكلام المكتوب (2)

والواقع أنَّ الصمت لا يعتبر باباً للتأويل في الفلسفة فحسب بل من اللافت أن يكون كذلك في علم أصول الفقه. لأننا متى رجعنا إلى طرق الدلالة عند الأصوليين - وهي مبحث هام عندهم - الفتيانهم وفي إطار انشغالهم باستنتاج الأحكام من النصوص الدينية يعمرون بين دلالة المنطوق وهي دلالة اللفظ على حكم ما من أحكام الدين ودلالة المفهوم وهي دلالة اللفظ على حكم لم يذكر في الكلام ولم ينطق به. وقد فصلوا القول في الدالّتين وضبطوا أنواعاً دقيقة في كل دلالة فكان الحديث في دلالة المنطوق عن دلالة المطابقة ودلالة التضمن ودلالة الالتزام بقسميها الاقتضاء والإشارة. وكان الحديث في دلالة المفهوم عن مفهوم الموافقة ومفهوم المخالفة. والواقع أنَّ دلالة المفهوم بقسميها هي ما نهضنا تحديداً في هذا المبحث لأنها تؤكد أنَّ علماء الكلام من المتكلمين اعتمدوا المسكوت عنه أحياناً كثيرة بل لتأويل نصوص القرآن بل لاستخراج الأحكام. لنأخذ على سبيل المثال مفهوم الموافقة الذي يمثل كما ذكرنا الصلح الأزلي في دلالة المفهوم، فقد عرفها الأصوليون بأنها دلالة اللفظ على ثبوت حكم المنطوق للمسكوت عنه لاشتراكهما في معنى يدرك بمجرد معرفة اللغة وذلك باعتقاد محوري الخطاب أولحده. فمحوى الخطاب يقصد به كلّ الشبقات القرآنية التي يكون فيها «المسكوت عنه» أقوى في الحكم من المنطوق به كما هو الحال مثلا في الآية القرآنية الثالثة والعشرين من سورة النساء: «حَرِّمَ عَلَيْكُمْ مَهَانَتِكُمْ وَسَانَكُم وَأَحْوَاتِكُمْ وَعِمَانَتِكُمْ وَحَالَاتِكُمْ وَبَنَاتِ الْأَحْ وَبَنَاتِ الْأَخْتِ» فالحكم المستخرج من منطوق النص هو حرمة الزواج ممن ذكروا لعلّة النسب المؤني ولكن دلالة المفهوم، أي المسكوت عنه هي النص تعني تحريم السراوح من بنت الابن وبنت البنت لأنه حرّم منها أقلّ منهس في علّة الحكم وتعني بنات الأخ وبنت الأخت.

وأما لحن الخطاب فيعني أن يكون المسكوت عنه مساوياً في الحكم للمنطوق به. من ذلك مثلا قوله تعالى في سورة النساء: «إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالِ الْيَتَامَى ظُلْماً إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَاراً وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا». فمنطوق القول تحريم لأكل مال اليتيم والمسكوت عنه حرمة اتلاف أموال اليتيم أو تبذيرها عنه أو على غيره. وفي نطاق دلالة المفهوم نحدّثو كما قلنا عن مفهوم المخالفة ويعني عندهم دلالة اللفظ على ثبوت نقيض حكم المنطوق للمسكوت عنه لانتفاء قيد من القيود المعنوية. وهو كذلك أنواع فصّلوا القول فيها. وهي بتفريعاتها تثبت أيضاً أنَّ المسكوت عنه باب من أبواب تأويل القرآن واستخراج أحكامه وإن كان الأمر يحتاج إلى مراعات حملة من الشروط والتقيّد الدقيق بمدة قيود (3).

فلذا كان الخطاب أدبيّاً، شعراً كان أو نثراً أضحي الصمت بل لتأويل بطرقه متاد كثيرون. وذلك لأينهم يعينون الأدب في كل زمان ومكان إنما يعتمد في منه المحر إلى تقييد كثيرة من أهمّها تنبئة الانتفاء. فهو يستحضر أشياء ويقصي أشياء، يصرح بأمر ويغيّب أخرى. فلذا بالنص المكتوب فراغات وبياضات تستوقف الباحث وتدعوه إلى طرح السؤال: لِمَ هذا الصمت؟ من هنا كانت الدراسات النقدية، أحياناً كثيرة، تنبعا لهذه الفراغات والبياضات في النص، تبحث عن المسكوت عنه بلغة الكثيرين وعمّا بين السطور عند الآخرين. وقد طرح الاشكال من زاوية أخرى، نقصد زاوية اللاوعي فبحث الكثيرون في المسكوت عنه باعتباره الوجه المعقّب في النص لا عن قصد واختيار وإنما بشكل لا واعي أولاً ممكّن فيه.

والواقع أنَّ البحث في المسكوت عنه أوما كان مفتاحاً بين السطور من جهة الوعي أو اللاوعي إنما يقوم على فكرة أساسية هي البحث عن الحفّي أو المتواري

الصمت نهاية للحجاج :

تحدثت في هذا الصنف من الصمت عن امتناع هذا الطرف أوداك في نهاية الحوار الدائر بينهما حول قضية ما عن الكلام والتزام صمت مثير للتساؤل بعد جملة من الحجج والأدلة والبراهين . فهل يعني هذا الصمت استسلام الضامت لحجج الخصم وتسليمه بالاطروحة المعروضة عليه في الحوار ؟ أم يعني ، على عكس ذلك ، انتصار الصامت بصمته على حجج ضعيف وعناد لا طائل من وراءه ؟ في الحقيقة إن سبر جملة من النصوص الحجاجية التي انتهت إلى «الصمت» أفضى بنا إلى ضرورة التدقيق في القرائن النصية التي من شأنها أن تكشف حقيقة هذا الصمت . إذ السياق وحده هو الكفيل في نظونا ببلوغ نتائج التحليل تكون أقرب ما يمكن من الموضوعية المنشودة في كل بحث علمي .

لقد القرائن هي قرائن لعوية وبلاغية تقود المتلقي إلى تحديد ماهية الصمت الذي ينتهي إليه الحوار . هو صمت استسلام وعندها يكون أحد طرفي الخطاب قد أجزم الطرف الآخر بالحجة الدامغة ؟ أم هو صمت انتصار على حجج ضعيف متهافت إلى درجة لا يستحق معها مواصلة التحوار والجدال ؟ لناخذ على سبيل المثال نصين من كتاب البحلاء للمجاهد : يقول في النص الأول : «كنت في منزل ابن أبي كريمة وأصله من مرو قرأتني أتوصاً من كسور حزن فقال : سبحان الله توصاً بالعذب والبئر لك معروضة ؟ قلت : ليس بعذب ، إنما هو ماء البئر . قال : فتصدق عنيأ كوزنا بالملوحة فلم أدر كيف أتخلص منه» (4) .

ففي هذا النص استطاع الزاري دفع نعمة التدبير بإبطال حجة الخصم حين أكد أن الماء ليس بعذب إنما هو ماء بئر ولكنه عجز عن دفع الحجة الثانية وهي إفساد الكوز الخزفي بملوحة الماء . فإذا بالمروري بحكم الحصار عليه مثناً أنه مسرف سواء توصاً بالعذب أو بالمالح مادامت العلة في الكوز الحرفي لا في الماء

خلف سطح النص أو ذاك الكامن في عمقه الغائر . من هنا ظهرت دراسات نقدية كثيرة تستجلي الغائب وتفضح الخفي الغائر في الآثار الأدبية بشعرها ونثرها .

وكان الحديث خاصة عن الجوانب الأيديولوجية في النصوص الأدبية باعتبارها تكمن ، في نظر هؤلاء الباحثين ، في ما لم يقبله الكاتب لا في ما قاله . فعلى الناقد عندها أن يخلق الصمت وأن يقرأ بياضات النص ويملاً فراغاته .

والواقع أن هذا الضرب من القراءات مفيد لا من جهة ما قد يضيفه من إمكانات القراءة والتأويل فحسب . بل من جهة ما قد يضيفه إليه النقد من كشف للأيديولوجيا الخفية التي تشكل خلفية النص وتحكم عمقه الغائر . ولذلك عُد هذا الضرب من القراءات النقدية مفيداً رغم ما قد يعاب عليه من تغيب للنص المنجز أحياناً مقابل الغوص في نوايا صاحبه ، أي تغيب ما قاله الكاتب والانسباق وراء ما لم يقله والذي يستمر عادة بهامز شائعة في هذا الضرب من الدراسات يعني «ما لم يقله» الكاتب أن يقوله .

وما يعنينا من هذه الملاحظات الأولية أن الصمت باباً لتأويل النصوص بأنواعها المختلفة أي الأدبية والفلسفية وحتى الدينية لا يعني فقط ما قد يبعثه صمت البائث في لحظة ما من لحظات خطابه من حيرة المتلقي يترجمها السؤال البديهي : لم هذا الصمت ؟ بل يعني ، بالنسبة إلينا أيضاً ، أن صمت الكلام هو في الحقيقة كلام «مشفر» إن حاز التمييز - ولا بد من فكه لتدرك حقيقته . فإذا كان الكلام خطاباً حجاجياً ازداد الأمر تعقيداً إذ لا بد أن نفسر لم قد يصمت هذا الطرف أو ذاك في سياق يتحاور فيه طرفا الخطاب ويحاول فيه كل منهما إقناع صاحبه بوجهة نظر هي في الحقيقة النتيجة التي يقود إليها منطق الخطاب وسيروته . وهذا لب بحثنا وجوهره .

أصلاً. ومن هنا كان استسلام الطرف الآخر والتزامه الصمت مع إقرار واضح بالعجز عن مواصلة الحوار.

أما الصّ الثاني فهو من أشهر نصوص هذا الكتاب وفيه يقول : «صحني محفوظ النقاش من المسجد الجامع ليلاً. فلما صرت قرب مرله وكان أقرب الي مسجد الجامع من منزلي، سألتني أن أبيت عنده، وقال : «أين تذهب في هذا المطر والبرد. ومنزلي منزلك. وأنت في ظلمة وليس معك نار. وعندني لبا لم ير الناس مثله، وتمر ناهيك به جودة لا تصلح إلا له». فبيت معه. فأبطلنا ساعة ثم جاني بهجام لبا وطبق تمر، فلما مدت يدي قال : «يا أبا عثمان إنه لبا وغلفه، وهو اللب وروده، ثم ليطة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاً ومزال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل كنت بصاحب عشاء. فلان أكلت اللبا ولم تبالي كنت لا أكلا ولا تاركاً. وحرشت طعنت، ثم نصبت لأكش أشهى ما كان إليك. وإن بالعت بنتا في ليلته من الإهتمام بأمرك. ولم تعد لك نبيذ ولا حليب. إنما كنت أهدأ الكلام لنأقول غدا : كان وكان. والله قد وقعت بين نابي أسد. لأني لو لم أجثك به، وقد درته لك. كنت يدخل به ويداً له فيه، وإن جئت به، ولم أحذرك منه، ولم أذكرك كل ما عليك فيه، قلت : لم يثمن علي ولم يصح. فقد برئت إليك من الأمرين جميعاً. فاد شئت فأكله وموت، وإن شئت فبعض الاحتمال. وبوم عني سلامة». فما صحبتك قط كصحكتي تلك الليلة. ولقد أكلته جميعاً فما هضمه إلا الضحك والتشاط والسروز، فيما أطن» (5).

فمحفوظ النقاش وقد أطلقه الجاحظ ونواري وراءه أتى بحجاج عجيب ينسب كله على ضرب من المغالطة والتمويه. إذ كان الانطلاق من مقدمات «محتملة» عوملت معاملة المقدمات الصحيحة، ومنها كان المورر إلى نتائج عدّها صارمة دقيقة والمحال أنها لا

ترقى بدورها إلى الصحة التي أوهمنا بها. لأن ما بني على «المحتمل» لا يكون إلا «محتملاً». والأعجب أنه -أي محفوظ النقاش- قد ناب عن الطرف الثاني في الحوار، وهو هنا أبو عثمان نفسه وتوقع في كل مرحلة من الحوار ردة الآخر، أي توقع «الحجاج المضاد» فكان يفسده بضرب آخر من المغالطة هو في الحجاج معروف شهير، ونعني به إدعاء الخوف على الخصم والظهور بمظهر القائم بأمره الراعي لمصالحه. ولهذا كان حجاجه مختللاً مخادعاً رغم طيب الحديث وحلاوة الأسلوب. ولذا قيل بصمت وضحك أو لقل بصمت ضحك لم يمن في نظرنا تسليماً لصاحبه بقوة الحجاج بل كان على عكس ذلك علامة على اقتناع بعجبة الرد عليه أو تنفيذه وكان الإقبال على الأكل تجسماً لهذا الموقف. من هنا ندرك أن الصمت - نهاية لحوار ما- قد يعني، في سياق معين، تسليماً بالهزيمة وإعلاناً للتسحاب. كما يعني، في سياق آخر، أن كلام أحد طرفي الخطاب هشّ الحجاج، ضعيف المنطق ومع ذلك يصير صاحبه على إنسانة تحس الحجاج الضارم الدقيق فلا ينفع عندها أن يرد عليه أصلاً.

الصمت خلال الحوار الحجاجي :

ننظر في هذا القسم من البحث في ضرب ثان من الصمت هو ذاك الذي يتخلل حواراً ما ويشكل موقف هذا الطرف أو ذاك إزاء حجة ما أو فكرة محدّدة. إنه صمت لاقت وهو في تقديرنا أهم من الصنف الأول. أي من الصمت الذي ينتهي إليه الحوار. لأنه متى جاء في غضون الحجاج كان بمثابة فجوة أو فراغ يقتضي بالفعل تبريراً لوجوده في الخطاب. عن هذا الصمت تحليلاً تحدثت العديد من الدراسات الحديثة أغلبها باللغة الانكليزية. وكان مدارها على ما يسمى ب «حجة الصمت» (6) فالصمت يفدوحجة في الحالات التالية :

- أولها عجز الخصم عن تنفيد حجة أو الإتيان بحجة

مضادة، وذلك على نحو ما نجد في هذا المقطع من كتاب «الإمتاع والمؤانسة» لأبي حيّان التّوحّيدي حيث يقول : «قال إسحاق : كنت يوما عند أحمد بن يوسف الكاتب، فدخل أحمد بن أبي خالد الكاتب ونحن في الغناء فقال والله ما أجد شيئا مما أنتم فيه . قال إسحاق : فهاهنا عليّ وحفّ في عبي فقلت له كالمسهرى به، جعلت فداك قصدت إلى أرقّ شيء خلقه الله وآلته عسى الأذن والقلب، وأظهره للسرور والفرح وأغناه للهم والحزن وما ليس للجوارح منه مؤونة غليظة وإنما يفرح السمع وهو مه على مسافة . فطرب له الناس، فذمّته ؟ ولكنّه كان يقال لا يجمع في رجل شهوة كلّ لذّة، وبعد فإنّ شهوة كلّ رجل على قدر تركيه ومزاجه . قال أجل أمّا أنا فالطعام الرّقيق أعجب إليّ من العاء فقلت إي والله ولحم البقر والجواميس والتّيوس الجليّة بالازنجان العيزذ أيضا نغده ؟ فقال : الغناء مختلف فيه . وقد كرهه قوم . قلت : فالمختلف فيه أطلقه لنا حتّى نجتمعوا على تحريمه أعليمت جعلت فداك أن الأوائل كانت تقول : من استمع الغناء ضلّ حقيقته مات .

فقال اللّهم لا تُسمعنّاه عسى حقيقته إذن فتموت . فاستطرفته في هذه اللفظة وقدموا الطّعام ففعل عن ذمّ الغناء» (7).

فالمحاورة حجاجيّة ما في ذلك شكّ باعتبارها قائمة على الاختلاف والتّباين في وجهات النظر، فإسحاق محبّ للغناء مدافع عنه وأحمد بن أبي خالد الكاتب يكرّ له الكره ولا يجد فيه ضالّة بل هو إلى طيب الطّعام أميل . وجرت المحاورة على نحو ما لوف قبال الطّرفان الحجج وبدا الأمر متوارنا إلى حدّ بعيد فلا غالب ولا مغلوب . ولكن في لحظة ما حاه إسحاق بحجّة ظنّها له فكانت عليه حين أحوال على العرب القدامى فكانت الحجة حجة سلطنة - ناسبا إليهم رأيا توارثوه مفاده أنّ من سمع الغناء على حقيقته مات وفي ذلك إجلال

للعناء أو هكذا أراد له إسحاق أن يكون . ولكنّ أحمد بن أبي خالد قلب البرهان على صاحبه فرجا ألا يسمع أحدا هذا الغناء فيموت . والمسكوت عنه أنّ عاء ثبّت لا حظوة له لا سيّما إذا ما قورن بطعام يُسبح ومنه نكون الحياة . هنا كان الصّمت : صمت إسحاق الصّمت عن عجز مطلق عن الرّد مع إقرار بذلك . وكان من المتوقّع أن يستأنف الطّرف الآخر الحوار بعد هذا الصّمت ولكنّ تقديم الطّعام كان له عن ذلك أطيّب مشغل .

ثانيها : عجز الخصم عن الإجابة عن سؤال يورطه فيجد نفسه مدفوعا إلى سلوك معيّن أو موقف محدّد يكون بمثابة الإجابة التي ينتظرها السائل عن ذلك السؤال . نصرب لهذا مثلا من المقامة الحمريّة للهمذاني حين صلى القوم حلف الإمام وهم سكارى وإذا بالإمام أبو الفتح الإسكندري يصيح بأصحابه بعد **الحكام** : «أيها النّاس من خلط في سيرته، وابتلّى فاذبوره . فليعه ديماسه» (8)، دون أن تنجّسا أغفاه . **تسلي** لأحمد اليوم ربح أم الكبار من بعض القوم، فما حرام من بات صريح الطّاعوت، ثم انكر إلى هذه **ليبر** . أيّ دن الدّ أن ترفع ويدار هؤلاء أن يقطع ؟ وأشار إليها» (9)

سؤال كاذب طرحه الإمام على المصلّين سؤال تحريضيّ أو موجّه بلغة الحجاج فهو لا يحتمل إجابات كثيرة أو أنّ بيته لا تسمح بغير إجابة واحدة جاءت محسّنة في نالّ القوم على عيسى س هشام وس معه ولذلك قال : «فأنّلت الجماعة عليا حتّى مرّقت الأزديّة ودميت الأفقيّة، وحنى أقسما لهم لا عدا، وأفلتنا من بينهم وما كدنا» (10) فكان صمتهم تسليما لأبي الفتح الإسكندري بالغلبة وإقرارا بعجزهم عن إنكار ما يدفعهم إلى فعله فهتّوا جميعا إلى الملك بالقوم دون أن يسمع لهم صوت في الصّرخ .

ثالثها الامتناع عن الحديث في موضوع ما بحجّة سرية الأمر أو تضاديّ الحرج : نصرب لهذا مثلا هذا

المقطع أيضا من مقامات الهمزاني يقول فيه : «يما نحن سارية(11) عند واليها، إذ دخل عليه فني به ردع(12) صغار فانتفض المجلس له قياما وأجلس في صدره إعظاما ومنعتي الحشمة له من مسألتي إياه عن اسمه. وابتدأ فقال للوالي : ما فعلت في الحديث الأمسي، لعلك جعلته في المنسي ؟ فقال : معاذ الله، ولكن عاقي عن بلوغه عذر لا يمكن شرحه ولايؤسي جرحه»(13) فالوالي، كما نرى في هذا المقطع، قد امتنع عن الإجابة، متعللا بعذر لا يمكن البوح به وهذا الضمت من جهة تتعلق بالحجاج دال على تهافت في الرد بل عن اتهام ولذا عدّه الفتى غير ذي حجة فأنهم صراحة بالتسويق والكذب قائلا : «يا هذا قد طال مطال هذا الرعد، فما أجد غمدك فيه إلا كيومك، ولا يومك فيه إلا كأمسك، فما أنشيتك في الإخلاف، إلا بشجر الخلاف(14) ره ره يملأ العين، ولا سر في العين»(15)

غير أن الامتناع عن الحديث في موضوع ما وتخير الضمت أمام سؤال ما بدعوى أن موضوع الحديث أم السؤال ثانوي أو هامشي لا يستحق أولى اهتمام. أو هو ببساطة شديدة لا يرقى إلى مشاغل الضامة قد يعد في سياق آخر حجة قوية تقود إلى استنتاج ديبني هو جهل من وجه إليه السؤال بموضوع الحديث أصلا، أو تهزبه من اتهام ما إلى اتهام آخر يبدو أقل ضررا من الأول. لناخذ هذا المقطع مثلا من كتاب «العمدة لابن رشيقي يقول : «ولام قوم الكميت على الإطالة فقال : أنا على الإقصار أقدر»(16) فالكميت يمتنع عن قول قصائد قصار أو ما يسميها ابن رشيقي بالقطع والمقطعات بدعوى أن الإطالة أصعب وأن القطع أقل شأنًا من أن ينظم فيها أصلا. وهي حجة عليه لا له. وهذا ما أكدّه ابن رشيقي نفسه قائلا : «والمقصود أيضا قد يعجز عن الاحتصار»(17) ولذا رأى من الباهة بمكان أن يتهم الكميت بالعجز في هذا المستوى فقال مستنجا : «وبالعجز رُمي الكميت»(18).

رابعاً : الضمت خيالوا يلجأ إليه المتكلم تجنّبا للخوض في أمور شتى إلى الحجاج بشكل عام وتركب موقف صاحبه وذلك بتغيب فكرة أو جملة من الأفكار يراها لا تخدم غايته الإقناعية أو تؤدي بالخطاب إلى عكس ما رصد له من غايات. تضرب لهذا الضمت «الاستراتيجي»، إن صحت العبارة، مثلا هو صّ متميّز من كتاب الإمتاع والمؤانسة للتوحيدي كذا قد وقفنا عنده شارحين محلّين في مقال لنا ضمن كتاب جماعتي جاء في أجزاء خمسة مدارها حول الحجاج وكان عنوانه «الحجاج» : مفهومه ومجالاته، دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة»(19).

في هذا النص المطول هو الألبلة السادسة من ليالي الإمتاع ويدور حول المفاضلة بين العرب والفرس وذلك في سياق ما يعرف بالشعوبية. فكان نصّا حجاجيا بامتياز فاجده التوحيدي الحوار باقتدار وأطلق المتحاورين ببلاغته وقدرته العجيبة على التحليل والتفصيل والتأريخ أيضا ولكن قرأنا الحجاجية للنصّ قادتنا إلى تأكيد نفسه على جسد من المعاملات حولته في أعجب المواع التي صرّ من استمطة(20)

وما يهتما في هذا المبحث، تحديدا، نقطة وحيدة من النص المذكور تتعلق بمفالطة «الضمت»، أي تغيب فكرة من المفترض أن يقال إذ يستدعيها سياق الحجاج وتسلسل الجمع في الخطاب، والعلاقة المنطقية بين جميع هذا الطرف وجميع الطرف الآخر، إذ جاء القاضي أبو حامد المروزي بحجة تؤكد فصل العرب على الفرس في سياق محاورته للجيهاني، مفادها ضمة الفرس لما أباحوا نكاح الأمهات والأخوات والبنات بد هو- والكلام له- شتى كبره بالطباع وضعيف بالنسب ومروود عند كل ذي فطرة سليمة ومشتبع في نفس كل من له جبلة معتدلة»(21).

ولكنه، وفي المقابل، غيّب ردّا متظرا من الجيهاني على هذه الحجة تحليدا ونعني به ما عرف به العرب

من واد للنبات وهو أيضا أمر مستبشع كرهه على حد تعبيره، ولكن التوحيد صمت عن الكلام في هذا الأمر وغيبه قصدا لأنه يضعف شأن الخطاب المدافع عن العرب من جهة سلامة العطرة وكرم الاخلاق. ومع ذلك تدرك القراءة الحجاجية لنص أن الصمت في هذا المستوى تحديدا من مستويات الخطاب مثل فجوة لاقية، هي في واقع الأمر خيار من خيارات الإقناع أو الحمل على الإذعان بضرب من المغالطة التي لا تكاد تكشف نفسها في المستوى الظاهر من الخطاب.

وعن هذا الضرب من الصمت تحدثت الدراسات حين يتعلّق الأمر بالسياق التاريخي فتؤكد على أن صمت المؤرخ عن ظاهرة ما لا يعني الضرورة عياها. فلا يمكن عندها أن نصدّ صمت أحدهم عن حدث ما حجة بها نفى وجود هذا الحدث أصلا. يقول Gilbert (Garraghan) : «حجة الصمت بهدف في ما ريف واقعة معروضة ضمن طرف عسرت بمصادر المعاصرة له أو المتأخرة عن الأحداث شيء، عن ذلك من المصنّف أحيانا أن نعتها بالحيثية الناقية» من الذين تأويلها باعتبارها دالة على أمر زائف لأنها تظل قائمة على إنكار صريح لحدث ما» (22).

الخاتمة :

إن الصمت الذي يتخلّل خطابا ما يقتضي منا أحيانا وكما رأينا وقوفا عند دلالاته ومعانيه وذلك من زاوية تعنى بالحجاج وأساليبه. وعندها يكون مشغنا بالأساس تقلييب النظر في علاقة الصمت بمقاصد الخطاب وطائفة الإقناعية. والواقع أن الدراسات الحديثة التي اطلعنا على بعضها في هذا الإطار إنما تحدثت كما يتّنا عن صمت مقصود وموجّه. فالصمات يلحأ في مرحلة ما من الخطاب إلى الصمت استراتيجية في الخطاب بها يحقّق هدفا معينا وبها يوجّه المتلقّي إلى وجهة في الخطاب دون سواها. وتحديد الهدف

من الصمت تتمكّن من تحديد نوعه. لأن الصمت هنا أضرب وأنواع. مع التأكيد على فوارق بيّنة بين الخطاب المكتوب والخطاب الشفوي. ففي الشفوي تلوح المسألة أكثر تعقيدا وتتعدّد أنواع الصمت. فهو أولا صمت تظاهر وأدعاء التظاهر بالهزيمة وأدعاء التسليم بالحيّة التي تسبق صمته مباشرة وذلك ليعتقد الخصم للحظة أنه المتصر فيستمرسل بعدها في حديث غالبا ما يكون أكثر حماسة وأقل إقناعا ثم يأتي ذاك الصمات منذ حين بحجة بها يجهز على خصمه ويهدم كل ما بناه. فيكون الصمت عندها حيلة ذكية من حيل الحطّ.

وهو ثانيا صمت استرجاع القوة : قوّة الحيّة والبرهان. فالتكلّم هنا يخبر الصمت في مرحلة من مراحل الخطاب لأن الخصم هاجمه بسبيل من الحجج وجاهاهه بقدر غير قليل من الأفكار والأسئلة فترأى يخبر الصمت للحظات به بكسر مدّ الخطاب المضاعف ويجمّع أفكاره ويميد ترتيبها من جديد. ولذا يكون حجاجه بعد هذا التظاهر بالحيّة

وهو ثالثا صمات لفت النظر وجلب الانتباه إلى فكرة بعينها جرى ذكرها في آخر مرحلة من خطاب الخصم قبل أن يطبق الصمت فما قيل لا يقع الزد عليه أو تفنيده إمّا للإقصار بصمته حيث لا مجال لتفنيده. أو للإيهام بأنه أسخف من أن يردّ عليه وأضعف من أن يهتم به. أو للتثنية على أنه «إشكال» لابدّ من الثاني في تناوله. وفي كل هذه الحالات يكون الصمت ضوفاً يسلط بذكاء شديد على الفكرة التي سبقته مباشرة (23).

ومن الواضح أن سؤالنا الوارد في العنوان «هل في الصمت حجاج؟» قد أجابنا عليه ب «نلى». إذ لا نعدم في الصمت حجاجا بل إن الصمت كما يتّنا وباعتماد الدراسات الحديثة واستنادا إلى أمثلة من أدبنا القديم يغدو حجة في ذاته : حجة لك أو عليك وذلك حسب السياق :

حجة لك : إذا جاء بعد حجاج ضعيف مهافت أو مجزء عناد أو لمع لا فائز لمن ورائه فيكون الصمت حجة لك على عتية مواصلة الحوار .

حجة لك أيضا : إذا جاء بعد برهان قوي قمته في سياق المحاوراة فأفحم الخصم وأجبره على صمت الاستسلام والتسليم بالعبء لك .

حجة لك : إذا جاء حصارا صم إسرائيل الحجاج . فكان تعيبا للكلام من الممرض ان يقال ولكنه إن قيل ، لم لم يخدم حجاجك بل أصابه بشيء غير قليل من الضعف والوهن .

وهو حجة لك أيضا إذا اخترته تمهلا أو تأملا فعقبه حجاج أهم وأمن مما سبقه .

ولكنه يندو حجة عليك ، في سياقات أخرى :

فهو حجة عليك إذا سبق بحجة دامعة أصحمتك فكان صمتك استسلاما .

وهو حجة عليك إذا عجزت عن دفع مجال للمنايا مضاد أو ورطك المسائل بسؤال لا تملك إلا إجابة أو بسؤال معالط يحتوي إجابة واحدة فيلجأك إلى سلوك معين لا تختار به ضرورة .

وهو حجة عليك : إذا لم يلحقه حجاج فوي بل

تحول كلامك إلى مجرد لمع وثرثرة أو ضرب من العناد فكانت فجوة الصمت في الخطاب أهم بكثير مما جاء بعدها

وهو حجة عليك أيضا إذا امتنعت عن الكلام في موضوع ما بدعوى سرية أو تجنب الحرج في خوضه . عندها قد يزول صمتك غير التأويل الذي ترصيه فيس عليه ، اتهاما صريحا لك بالتسويق أو بالمغالطة أو العجز عن الرد أو الجهل أصلا بموضوع الحديث

من هنا نخلص إلى نتيجة أخرى معادها أن الصمت إن نُظر إليه من زاوية الحجاج لم يكن حكمة في كل الأحوال بل هو حمال أوجه ووحده السياق يحدد دلالة الحقيقة . والسياس هنا سياق الحجاج بما يعنيه ذلك من حجب وبراميس وروابط حجاجية وكل آليات الإقناع والجميل على الإذعان . معارة أوضح أن الصمت هو في حقيقة الأمر «كلام» ولكنه كما ذكرنا في غضون هذا الصمت كلام «مفسر» لابد من فكّه واستخراج كنهه . ولعلّه في هذا تكمن بلاعة الصمت لا باعتباره خادما نصائح في كل الأحوال كما قد يصادر للذهن أو كما كرّسه النظرة التقليدية للصمت بسل باعتباره كلاما قد وصل الإيجاز فيه حدّه الأقصى حتّى انتهى معه الكلام ، وما البلاغة في أشهر تعريفاتها إلّا «الإيجاز» .

المصادر والمراجع :

- (1) نهر كتب «السبوي في الفكر العربي المعاصر» - نهر مهيل - ديون مطبوعات فكرية ، الجزائر 1991
- (2) أهم الابتذادات الموجبة إليه كتب من «روحية جازوي» في كتبه - «ماركسية القرن العشرين» ، تعريب نزار الحكيم ، منشورات دار الآداب بيروت 1978
- (3) نهر مثلا كتب «علم أصول الفقه» - نهر دة - دار الفقه ، الكويت ص 12 ، 1478 القسم الثالث . في القواعد «أصولية» لغوية ، ص 140 - 160
- (4) المدخل ، البعلاء ، تحقيق طه الحجري ، الطبعة الثانية ، دار المعارف مصر ، ص 17
- (5) المصدر نفسه ، ص 123 - 124

أسير في ضيافة أمير تونس الحسين بن علي
من خلال مخطوطة تهذيب الأطوار في عجائب الأمصار

محمد ابراهيم احمد



■ تحتفظ مكتبة الدولة ببرلين ضمن ثقاتها من المخطوطات العربية بمخطوطة عنوانها «تهذيب الأطوار في عجائب الأمصار» تأليف الأمير مرتضى الكردى (1). وهي نسخة فريدة رقمها 6142 (سبرنجر 23)، تقع في 105 ورقة (وجه - ظهر). وهي مبتورة الآخر، حالتها حسنة إلا أن الليل أصابها في بعض المواضع الأمر الذي اتلف بعض نوراقها. وقد بَوَّن المؤلف في هذا الكتاب رحلته التي قام بها انطلاقاً من دمشق ماراً باليمن والحبشة وصولاً إلى

مصر حيث حل بالقاهرة. ومنها راى حل مدد الصعيد المصرية الممتدة على
نهر النيل ومدن القبة المتشقة من هذه الرحلة ان المؤلف وصل الى افسس
الصعيد المصري وان آخر مدينة حل بها هي مدينة درججا

أما المؤلف فهو: مرتضى بن مصطفى بن حسن الكردي الأصل العثماني المولد والسنة الحمي المذهب الشهير بالأخير الكردي (2) أدب وصوفي كان واسع الثقافة شغوا بالمطالعة وإتقان الكتب وحاسة كتب التصوف وشهد على هذا السوء ما دونه في هذه الرحلة من الأشعار ومأثور الأقوال والنادر والتواريخ التي اقتطفها من مصادر عديدة ومتنوعة.

ولم يكن ذلك السبب الوحيد الذي من أجله غادر دمشق وتجنّس الصعاب طيلة هذه الرحلة المصنية. كما أنه لم يتم بهذه الرحلة للأسباب التي تدفع بالرحالة العرب إلى الرحلة. فهو لم يرحل طلباً للعلاقة شيوخ العلم وأرباب المعرفة أو القيام بفرصة الحق أو الاطلاع على الأقاليم الإسلامية الأخرى واكتشاف معالم الحضارة بها.

إن السبب الرئيسي لهذه الرحلة هو الشعور بالخسب والغبن والتلف من الأصحاب والخلان والشكوى من الدنيا رغم مكنته العلمية التي كان يحظى بها. وقد عبّر عن هذا الاستياء في عدّة مواضع من هذه الرحلة فقد ذكر مثلاً: «الأزاد تسمع بالدنيا والأفاضل تشقى» وقد ظلت نغمت هذه أهل دمشق وتحامل عليهم وفضل عليهم أهل مصر.

وفي سنة 1127 هـ / 1715 م اشتدّت به الحال وعجز عن تسيّد الديون واحسد أصحابه على بابه لمطالنته بها. ولما صالت به أشمل اشتدّت به الحال الوحيد حبيب الكردي فاشار عليه بالمغادر دمشق. غادر مرتضى الكردي دمشق وحلّ دارياً في مصر في أبي سليمان الشاذلي والتقى بحلبس وهاج سليمان هما ومحمد إسماعيل كوسة ومن دارياً حلّ. فسجنهما في بريت سابر ثم قرية قنطرة وصولاً إلى جسر بنات يعقوب آخر حكم دمشق.

ثم حلّ بحكم صفد ونزل ضيفاً على طائفة بي يزيد قريب جبّ النبي يوسف -عليه السلام-، ومن صفد حلّ بقرية نين ثم بقرية جبين واجتمع بمفניה الشيخ إسماعيل الحينيني. ومن جبين حلّ بقرية عزابة ثم بقرية حنجلوية حيث حلّ ضيفاً على حاكم غزة محمد باشا أربعين يوماً بمضربه. ثم حلّ بقرية اللد ضيفاً على بعض وجهائها وعلمائها. ومن اللد زار مدينة الرملة وقضى بها ثلاثة أيام. ومن الرملة مرّ بقرية مجدل متوجّهاً إلى غزة صحبة قافلة.

ومن غزة قصد القاهرة صحبة أحد خلّائه الذي

يدعى مصطفى مروار بالعرش ثم بالتية ثم ببركة الحاج حيث نزل بقصر الأمير قيطاس.

وفي القاهرة نزل بوكالة الصابون وجالس العديد من شيوخ العلم بجامع الأزهر ودار معالهما.

ومن القاهرة توخّه إلى بلاد الصعيد على سفينة سفرت به عبات نهر النيل مكلفاً بمعنه جميع خرائط المحصولات محلّ بدويرة ثم مغروط وإخميم فالتشية وصولاً إلى دجرجا.

وبعد أداء هذه المهمة رجع إلى القاهرة ولا ندري حلّ أتبع نفس المسلك الذي قدم منه وهل استقرّ بالقاهرة. وقد بقي بها أم زار أماكن أخرى كالحجاز مثلاً وحنّة كل الرحالة. فالنسخة القويّة للرحلة المعتمدة مسرّة الأحر.

وفي هذا السبب لذي أشعه وصف المؤلف القرى والمكان التي حلّ بها. وصف ما بها من معالم ومظاهر الحياة. وصف حذاق وما يحيط بها من مروج وبساتين. وصف حرايبها وأربابها وأصنافها وحماتها. وصف أحوالها ومكوّناتها المعمارية والتكاثف والازدحام. وصف عبيها والفساريات والملاع والمساكنات بين المدن والقرى. ولم يمت المؤلف أن يدوّن في هذه الرحلة الإشارات الطبوغرافية الهائلة والإفادات المتعلّقة بالعناصر السكانية المكوّنة للمدن التي زارها.

أمّا عن الناس فقد تحدّث عن عاداتهم وتقاليدهم كإحياء ليالي رمضان في الجامع الأموي بدمشق والمأكّل والملبس. ولم يفته. كلّما تشبّى له ذلك، تدوين ما وقع من أحداث تاريخية مجدداً العلاقة بين الحاكم والمحكوم في ربيع بلاد الشام في تلك الفترة؛ كما لم يفته تدوين الإشارات المهمة حول التقسيم الإداري للولايات العثمانية في تلك المنطقة.

هذا إضافة إلى تلك التراجم المتوقّلة من مصادر عديدة كتترجمة السيدة نفيسة وترجمة الليث بن سعد والإمام الشافعي وغيرهم.

وقد دون كل ذلك بأسلوب يغلب عليه السجع مستعملا كذلك العبارات العامة الشائعة في الشام.

إنَّ ما يميِّز هذه الرُّحلة إضافة إلى ما أوردها في هذه الدِّراسة تلك الأسماء والأمثال والحكم والطرائف التي كتَّها بشكل ملفت للانتباه. نقلها من مصادر عديدة مثل كتاب كُلية ودعة لابن المقفَّع وكتاب نشوار المحاضرة للنوحي وتذكرة الكندي وكتاب غية المسافر وغيَّة المسافرين والسكودان لابن أبي حجلة وكتاب مجمع الفنون وسلوة المحروون لابن الجوزي. هذا إضافة إلى مصادر تاريخية وجغرافية أخرى نقل منها شذورا تاريخية وجغرافية كلِّما تعلَّق الأمر بالحديث عن مدينة أو مغلَّم مثل كتاب الخطط المقربية وخرقة المحائب لابن الوردي وحسن المحاضرة لجلال الدين السيوطي وغيرها كثير.

النص الذي نحققه:

ومن القصص الطريفة التي وردت في عهد الرحلة
مصر يتعلق بروس في العهد الحسيني والحفيد في فترة
الحسين بن علي (15) الذي حكم البلاد التونسية من
سنة 1705 م إلى سنة 1740 م

۱۰۰
 ۱۰۱
 ۱۰۲
 ۱۰۳
 ۱۰۴
 ۱۰۵
 ۱۰۶
 ۱۰۷
 ۱۰۸
 ۱۰۹
 ۱۱۰
 ۱۱۱
 ۱۱۲
 ۱۱۳
 ۱۱۴
 ۱۱۵
 ۱۱۶
 ۱۱۷
 ۱۱۸
 ۱۱۹
 ۱۲۰
 ۱۲۱
 ۱۲۲
 ۱۲۳
 ۱۲۴
 ۱۲۵
 ۱۲۶
 ۱۲۷
 ۱۲۸
 ۱۲۹
 ۱۳۰
 ۱۳۱
 ۱۳۲
 ۱۳۳
 ۱۳۴
 ۱۳۵
 ۱۳۶
 ۱۳۷
 ۱۳۸
 ۱۳۹
 ۱۴۰
 ۱۴۱
 ۱۴۲
 ۱۴۳
 ۱۴۴
 ۱۴۵
 ۱۴۶
 ۱۴۷
 ۱۴۸
 ۱۴۹
 ۱۵۰
 ۱۵۱
 ۱۵۲
 ۱۵۳
 ۱۵۴
 ۱۵۵
 ۱۵۶
 ۱۵۷
 ۱۵۸
 ۱۵۹
 ۱۶۰
 ۱۶۱
 ۱۶۲
 ۱۶۳
 ۱۶۴
 ۱۶۵
 ۱۶۶
 ۱۶۷
 ۱۶۸
 ۱۶۹
 ۱۷۰
 ۱۷۱
 ۱۷۲
 ۱۷۳
 ۱۷۴
 ۱۷۵
 ۱۷۶
 ۱۷۷
 ۱۷۸
 ۱۷۹
 ۱۸۰
 ۱۸۱
 ۱۸۲
 ۱۸۳
 ۱۸۴
 ۱۸۵
 ۱۸۶
 ۱۸۷
 ۱۸۸
 ۱۸۹
 ۱۹۰
 ۱۹۱
 ۱۹۲
 ۱۹۳
 ۱۹۴
 ۱۹۵
 ۱۹۶
 ۱۹۷
 ۱۹۸
 ۱۹۹
 ۲۰۰

مركز البحوث والدراسات
الاسلاميه

ولكن كيف عَنَّ للمؤلف أن يتحم هذا النص في هذا الكتاب رغم أن القطر التونسي لم يكن وجهة له في هذه الرحلة ؟

عند حلوله بالقاهرة جالس مرتضى الكرودي مؤلف الرحلة شيخوفا عديدين بجامع الأزهر وأخذ عنهم علوما جمّة وحصل منهم فوائد كثيرة. ومن هؤلاء الشيوخ الأثير جالسهم الشيخ «العالم المحقق والبحر المحدث» فريد عصره ووحيد دهره (16) علي بن أحمد بن قسيب البان الحنفي.

وقد أفاضنا المؤلف في رحلته أنَّ هذا الشيخ سرد عليه بجامع الأزهر قصة أسره من طرف قرقصان سمينة مالطية لما كان عالدا من مدينة صيدا صحبة زوجته وابنته الصغيرة في غزوة وجب سنة 1125هـ / 1713 م.

الحبيب بن أمّ الشيخ علي بن أحمد بن قاضي البان
الحبيب بن أمّ الشيخ علي بن أحمد بن قاضي البان

وقد المؤلف في ذلك أن الشيخ علي بن قصب
الذي رافقه صداقة عتيقة وبعد أن قضى
بها نحو سنة أشهر قفز العودة إلى مصر. وفي عرض
البحر اعترض مركب مالطي السفينة التي نقل الشيخ
علي بن قصب الناب واسم بخارة المركب الصاري
من كان فيها. وبينما المؤلف أن هؤلاء الصاري لم
يؤذوا الشيخ واكتفوا بسلب زوجته أسوارها وأن القبطان
المالطي سخر له ولزوجته وابنته القمرة (17) الحفصة
به وجهاهم برعاية دون بقية الأسرى. وتواصلت إقامة
الأسير بمالطة ثلاثة أشهر

وفي ليلة رأى الشيخ الأسير في المنام أنه سيوجه إلى تونس وأخبر زوجته بالأمر. وفعلاً تم له ذلك وحصلت روايته. إلا أن مؤلف الرحلة وهو الراوي لهذه الحكاية لم يسرد لنا في رحلته الظروف والملاسات التي ساعدت الشيخ على الخروج من المأظنة والسفر إلى تونس بمفرده تاركاً زوجته وابنته في الأسر.

ومن هنا يبدأ الفصل الخاص بالقطر التونسي في

الرحلة التي دامت من مالطة إلى سوسة، كما أفاده الراوي. يوما وليلة.

ويبدأ الحديث عن تونس في هذه الرحلة من سوسة التي حل بها الشيخ.

وعبد ابن قصب البان أن أمير سوسة وهو أخو الحسين بن علي من الأم استدعاه إلى دار الإمارة وأكرمه إكراما لا نظير له وأنزله في بيت خاص به.

ومن سوسة زار الشيخ القيروان وصفافس ومدن تلك النواحي وقراها. وقد قوبل بالأكرام والتبجيل وتحصل على هدايا كثيرة إضافة إلى الهي ريال.

أما عن نشاطه العلمي في هذه المدن والقرى فقد تمثل في نشر علم الحديث والقراءات بين العلماء والطلبة.

ويشير نص الرحلة أنه بعد شهرين استدعى الأمير الحسين بن علي الشيخ إلى مدينة تونس. فعاد سوسة متوجها إلى الحاضرة صحتة بعدد من السوسة مع الخدم والحراس.

ولما وصل إلى تونس استقبله الناس بالحفاوة وتوجه إلى سراية الأمير. واستقبله الحسين بن علي استقبالا حارًا وحُضِرَ له بيتا وعين من يقوم بخدمته. وبعد ثلاثة أيام أحضر الأمير الحياط وكلفه بتفصيل بدلين للضيف. وكانا يسامران كل ليلة بحضور علماء تونس ووجهائها.

وبعد مره أرسل أمير تونس في طلب قسطل الإنجليزي وسأله أن كان له أحد في مالطة فأعلمه أن غليونه قادم من بلاد الإنجليز ليحتمل بحمولة زيت من تونس فأمر الحسين بن علي القسطل الإنجليزي بتوجيه غليونه إلى مالطة لإحضار عائلة الضيف مقابل خمسة آلاف ريال.

وقد خصص الأمير ضيفه في هذه المرة بإكرام زائد إذ فرش له دارا عظيمة وجهزها بكل ما يحتاجه. وكان كلما أرد الضيف زيارة مكان إلا وعين له أجل خدمه وأركبه خاص خيله.

وبعد ثمانية عشر يوما وصلت عائلة الضيف ابن قصب البان إلى تونس فخرج لاستقبالها صحبة أعيان تونس وسوسة. وقد جهز الحسين بن علي للعائلة الوادعة الدور الفخمة وأرسل إلى زوجة ضيفه بدلة كاملة من الحرير والمخاشيش. كما أرسل له شخص ممن عرفهم بتونس يدعى الدولائي جازية لخدمة العائلة. وتوالت وعود الناس لزيارتها. وكلف أمير تونس الضيف بتقديم دروس في الوعظ كل جمعة واثنين وخميس وكذلك درس في الحديث النبوي الشريف كل يوم بعد صلاة العصر.

ودامت إقامة الضيف صحتة عائلته بتونس عشرة أشهر. ثم استأذن الضيف الأمير في الرجوع إلى مصر. وبعد أيام فبينة جاء إلى تونس عليون قدم من الجزائر ومنوخه إلى الإسكندرية. فاستأجر لأمير في هذا المركب الفسرة لصيفه ودفع عنه أجرة السفر كاملة ورزقه صحتة بعدد من أربعين شعبة عسكية وماء الورد بكثيرة من اللحم الملوكية وحرامين وكعكة من الزيت

وخرج معه نائب أهل تونس كبارا وصغارا رحالا وسعاة. ومن القد عاهد عليون ميناء تونس متوجها إلى الإسكندرية. وقد دامت الرحلة من تونس إلى الإسكندرية خمسة وعشرين يوما.

وفيما يلي النص الكامل كما رواه الأمير إلى مؤلف الرحلة.

وكانت مدة إقامتنا في مالطة نحو ثلاثة أشهر حتى ذهب الشتاء. والياوس بصبر في كبسة قال بيتنا اغتدنا على قيام الليل بسببه. ففي ليلة رابت السوء - صلى الله عليه وسلم - جاء إلى مالطة إلى قُرب البيت الذي نحن فيه راكبا وعليه كرك سمور على جوق زُمُرْدِي أخضر ومعه عساكر كلهم مغاربة. ودفع لي سيفا بلا غمد وأخطني عن يمينه ورُخْتُ معه صلى الله عليه وسلم -، فالتفتت وأنا مسرور غابة السرور، ونشزت أهلي ومن معي بذلك.

ثم بعد أيام رأيت ليلة أتى أطالع في كتاب الجامع الصغير وأقرأ حديثاً من أوله: أما بعد، مرأيت رجلاً قبالي، يعني أعمى، يقول لي: ما تقرا الحديث من أوله؟ فقلت: ما أوله؟ قال: جاء الفرج حسنت الصبيحة، فانتبهت مسروراً وقلت لأهلي: رأيت كذا، والله أعلم، أننا بعد يومين نتوجه إلى تونس، وكان كذلك

ثم بعد يومين سافرت في شبعة (18) وتركت عيالي في الماطة في البيت الذي هم فيه، وعثروا لهم حرجة في كل شهر ما يكتسبهم وزباد، وأنا أغضب عاني جميع الذي معي، وودعت أولادي وعيالي، وكان ذلك اليوم يوم فراق ونكاح، وأصحاب، حتى أن الصاري بكوا ليكنا.

وسرنا من الماطة يوم الجمعة ضحوة النهار، ودخلنا سوسة، بلدة فيها وبين تونس ثلاثة أيام في بلاد الغرب، وكانت مدة سفرنا من الماطة إلى سوسة يوماً وليلة من فصل لئلا وأرسل إلى مرشد حر الأمير تونس من أمه، فوجهنا إلى عهده (الكتاب والخط) في سوسة، وعين لنا تعيب فوق حجت، وأرسل خبر إلى أخيه بك تونس فقال له حسين بن علي: كن له في العلي وجمع له بين خيرتي الدنيا والآخرة وأبد الله دولته آمين، فإنه فعل معاً من الحمين ما لم يفعله الملوك.

بعد أن دعوني من بلاد سوسة إلى بلاد القيروان وصافني وتلك البلاد وبواحيها، وجمعوا لنا من ثلث البلاد أئني ريال مع الهدايا والإكرام والأعزاز.

وبشرنا علم الحديث الشريف ووجوه القراءات. وكان علماء تلك البلاد يأخذون عتاً جميع ما أخذناه من مشايخنا ويكتبونه عتاً استحسننا بعد وفوفهم على ذلك من العلماء الماضين ببلادهم. وثبت لنا الفضل والفضيلة عند جميع علماء تلك البلاد من فضله سبحانه. وأسبل ستره تعالى على الفقير، وكل ذلك بسبب الانتجاع إليه سبحانه وعدم الملاحقة إلى غيره في

كل حركة وسكون وعدم رزقه النفس الأمانة بالسوء، فلما اطمأنت إليه -رحل وعلا- بتطبيع العلائق عمن سواه بل عتاً عده قبل لها: «يا أيها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك واهبتي مرضية» (19)، برحو ذلك في المعاد بين الصاد مع الأبداء، حمد الله سبحانه الذي لا يكل من النجا إليه إلى سواه.

منه بر في هذا الإكرام والتؤدد في سوسة وتلك البلاد بحر شيرس وزباد، ونحن نساغر من سوسة إلى تلك البلاد بالله، عده ثم يعود إلى سوسة وأعيان مدينة سوسة مع الفقير مثل الخدم لأجل الشكر، والعلماء والفضحاء والأعيان الذين اجتمعنا بهم في البلاد لا نسمع ذكر بعض صناعاتهم الحسنة من كمال عهده ورفه ومزرف ومكارم أخلاق وتصفو شرعي وعمل بأنسة المرضة وأداب خير من ألف ألف عطفة، وصحة مع مناعة عتة ليلا وبهاذا في سوسة ونهتف بالبلاد كثير الحفاه (20)، إلى أن جاءنا خير من أمير تونس، جرحه عتاً خير حواء ومن يهود بحانه شيرس، عتة في عتة تونس، فتوجه مع من عدل سوسة، جرحه حسن إلى تونس بالجمع والخدم والخدم، جرحه إلى أمير تونس.

منه بر في هذا الإكرام، فقل عتاً الناس من كل مكان لمراد

به بوجهنا إلى سواه أمير حسن إلى عتة حارندة، فدما رأنا وعمتا ذهب إلى الأمير وأخبره بحسنا، فحاء ودعنا أنه

فلما رأنا الأمير أكرما إكراما كليا من كل الوجوه، وفرش لنا مكانا عنده عظيم، وعين لنا من يخدمنا عتة الخدمة مع الموائسة في مجلسه على أحسن حال.

وبعد ما مكثنا عند حضرة الأمير حسين بن علي أمير تونس ثلاثة أيام أمر لنا سديتين لباسا لنا من كل شيء قطعنا، وأرسل لنا الحياطة بفضل لنا كيف نشاء -جزاء الله خيرا حزلا-، وفي كل يوم ليلة نجتمع معه على كمال السرور، وعلماء تونس ووجوه أعيانها

بعد العصر في الحديث الشريف، وقرأ علينا بعض العلماء. وغالب الأقسام ضياعات وعزومات نحو عشرة أشهر.

وفي أثناء تلك المدة سافر الأمير إلى مكان. وأهل ذلك المكان كانوا عصاة على الأمير. فأصلحو معه ودفعوا له بنحو خمسين ألف ريال بقر ومواشي وغير ذلك. وأطاعوه بعد المضيان السابق.

وقال لنا: نحن دفعنا عنك خمسة آلاف ريال عوضاً الله تعالى عنها خمسين ألف ريال.

فلم يزل في الإكرام والإقبال ونشر العلم في تلك البلاد نحو عشرة أشهر حتى تكاد أن سلا الأهل والأوطان. ولو لا حب الوطن من الإيمان لثوَّنا ذلك المكان

بعد ذلك استأنفنا حضرة الأمير بالمسير إلى مصر فمّا آن لنا إلا بعد جهد جهيد. فقال لنا: لمّا يحصل سببته

تجدد ناه دله جاء إلى تونس من الحرار عليون ذهب إلى المندرية. فاستكرى لنا فيه الفقرة لما نمرودنا ونبي المخدم في غير مكان. ودفع عنا الأسرة كاملة. وأخذ من الفيطان حجة. وحط لنا (23) في السفينة ذخيرة من كل شيء حتى نحو أربعين شعبة عليه كل واحدة أربعمائة درهم والماء والورد وغير ذلك من التعم اللانقة بالملوك. وبعده قال لي: يا مولاي أنت ذاهب عنا وما قمنا بواجبك مرافقنا من أن كان تستحي منا (24) نكتب دفترنا بالذي تحب ولا بد من ذلك. فقلت له: سيدي جزاك الله خيراً فما تركت شيئاً من المعروف والإكرام. وأنشدته بيتاً لبعض الشعراء وأحاذل الطربل:

سوابغ أشعاع عليّ لكم وما
يكافئ إلا الله أنا أنا فما
لأني عن شكر الأبداني عاجز
ولو أن لي في كل جارية قمّا

على مباركة ومدامة. ثم أرسل إلى «الموظف» يعني قنصل الإنجليز وقال له: ذلك أحد من مالطة؟ - جعلها الله دار إسلام قريباً - ؟ قال: نعم اليوم جاء غليوني من بلادي. قال: لأي شيء جاء ؟ قال: لأجل زيت يأخذه من عند سعدتك. قال: أرسله إلى مالطة في عدد يجيب (21) عيال الأفندي وأولاده من مالطة. أنا أدفع لك بالحمسة الآلاف ريال زيناً وأهلك عشرة أيام إن ما أتيته عيال الأفندي أصليك على باب سنك.

ولمزل للعيال بدخيرة رائدة. وقال لي الأمير حسين - أئله الله سعادة الدارين - : إن شاء الله الرحمن أعيالك وأولادك يأتوك بالسلامة تهنياً. يعني يكون خاطرك مطمناً. وعمل معنا حسن أخلاق وملاطفة كما يفعل الصديق الصادق مع صديقه والحب مع حبيه.

وأمر لنا عرش ديار عظيمة وجميع ما يحتاج إليه كل مجيء عياله وأولادنا. ولما الفير برفد ليلة عنده وليد عند الدولاتي في تونس على عز والإكرام.

ولما تولد ذهاباً إلى مكان من بيت ابن حذمة وبركيونا خاص حيله. وإذا مرت من سوق من سوق تونس نفوذ الناس على الأقدام كي يرونها. يعني الفقير إليه تعالى

بعد ثمانية عشر يوماً جاء أعيالنا من مالطة بالعز والإكرام. وجاءت البشارة لنا وللأمير المذكور. ففرجنا نحن ومن كان معنا من أعيان تونس ومعهم من أعيان سوسة قد عيّنهم الأمير المبرور. ودعنا تونس فرحين مستبشرين. فوجدنا الذبيل المهيباً لعبدالنا معروف وجميع ما نحتاجه حاضر. وأرسل حضرة الأمير لزوجتنا بدلة كاملة من الزأس إلى القدم كلها حرير ومخاش (22) وأخذ الناس من تونس رجالاتاً وساء لزيارة أعيالنا والتهنئة لنا.

ولم نزل بالإكرام والإعزاز مادامنا هناك. وعمل لنا كريماً للوعظ كل جمعة واثنين وخميس وكل يوم درساً

- شعير - فهرسة شوحه ومرويه وقد شربها مجلة لورد لفرق احمد 11 عدد 4 سنة 1362 هـ من
من (11-12) (بهر ترجمته في) لا علاء 404 21 بروكمن لالول عحتب لآلر 1362
فهرس الفهرس 1362
الرحمة: الورقة 136 و - 135 ط.
الرحمة: الورقة 136 و.
11 ترجمه فهرس في 1362 هـ 1361 هـ 1360 هـ 1359 هـ 1358 هـ 1357 هـ 1356 هـ 1355 هـ 1354 هـ 1353 هـ 1352 هـ 1351 هـ 1350 هـ 1349 هـ 1348 هـ 1347 هـ 1346 هـ 1345 هـ 1344 هـ 1343 هـ 1342 هـ 1341 هـ 1340 هـ 1339 هـ 1338 هـ 1337 هـ 1336 هـ 1335 هـ 1334 هـ 1333 هـ 1332 هـ 1331 هـ 1330 هـ 1329 هـ 1328 هـ 1327 هـ 1326 هـ 1325 هـ 1324 هـ 1323 هـ 1322 هـ 1321 هـ 1320 هـ 1319 هـ 1318 هـ 1317 هـ 1316 هـ 1315 هـ 1314 هـ 1313 هـ 1312 هـ 1311 هـ 1310 هـ 1309 هـ 1308 هـ 1307 هـ 1306 هـ 1305 هـ 1304 هـ 1303 هـ 1302 هـ 1301 هـ 1300 هـ 1299 هـ 1298 هـ 1297 هـ 1296 هـ 1295 هـ 1294 هـ 1293 هـ 1292 هـ 1291 هـ 1290 هـ 1289 هـ 1288 هـ 1287 هـ 1286 هـ 1285 هـ 1284 هـ 1283 هـ 1282 هـ 1281 هـ 1280 هـ 1279 هـ 1278 هـ 1277 هـ 1276 هـ 1275 هـ 1274 هـ 1273 هـ 1272 هـ 1271 هـ 1270 هـ 1269 هـ 1268 هـ 1267 هـ 1266 هـ 1265 هـ 1264 هـ 1263 هـ 1262 هـ 1261 هـ 1260 هـ 1259 هـ 1258 هـ 1257 هـ 1256 هـ 1255 هـ 1254 هـ 1253 هـ 1252 هـ 1251 هـ 1250 هـ 1249 هـ 1248 هـ 1247 هـ 1246 هـ 1245 هـ 1244 هـ 1243 هـ 1242 هـ 1241 هـ 1240 هـ 1239 هـ 1238 هـ 1237 هـ 1236 هـ 1235 هـ 1234 هـ 1233 هـ 1232 هـ 1231 هـ 1230 هـ 1229 هـ 1228 هـ 1227 هـ 1226 هـ 1225 هـ 1224 هـ 1223 هـ 1222 هـ 1221 هـ 1220 هـ 1219 هـ 1218 هـ 1217 هـ 1216 هـ 1215 هـ 1214 هـ 1213 هـ 1212 هـ 1211 هـ 1210 هـ 1209 هـ 1208 هـ 1207 هـ 1206 هـ 1205 هـ 1204 هـ 1203 هـ 1202 هـ 1201 هـ 1200 هـ 1199 هـ 1198 هـ 1197 هـ 1196 هـ 1195 هـ 1194 هـ 1193 هـ 1192 هـ 1191 هـ 1190 هـ 1189 هـ 1188 هـ 1187 هـ 1186 هـ 1185 هـ 1184 هـ 1183 هـ 1182 هـ 1181 هـ 1180 هـ 1179 هـ 1178 هـ 1177 هـ 1176 هـ 1175 هـ 1174 هـ 1173 هـ 1172 هـ 1171 هـ 1170 هـ 1169 هـ 1168 هـ 1167 هـ 1166 هـ 1165 هـ 1164 هـ 1163 هـ 1162 هـ 1161 هـ 1160 هـ 1159 هـ 1158 هـ 1157 هـ 1156 هـ 1155 هـ 1154 هـ 1153 هـ 1152 هـ 1151 هـ 1150 هـ 1149 هـ 1148 هـ 1147 هـ 1146 هـ 1145 هـ 1144 هـ 1143 هـ 1142 هـ 1141 هـ 1140 هـ 1139 هـ 1138 هـ 1137 هـ 1136 هـ 1135 هـ 1134 هـ 1133 هـ 1132 هـ 1131 هـ 1130 هـ 1129 هـ 1128 هـ 1127 هـ 1126 هـ 1125 هـ 1124 هـ 1123 هـ 1122 هـ 1121 هـ 1120 هـ 1119 هـ 1118 هـ 1117 هـ 1116 هـ 1115 هـ 1114 هـ 1113 هـ 1112 هـ 1111 هـ 1110 هـ 1109 هـ 1108 هـ 1107 هـ 1106 هـ 1105 هـ 1104 هـ 1103 هـ 1102 هـ 1101 هـ 1100 هـ 1099 هـ 1098 هـ 1097 هـ 1096 هـ 1095 هـ 1094 هـ 1093 هـ 1092 هـ 1091 هـ 1090 هـ 1089 هـ 1088 هـ 1087 هـ 1086 هـ 1085 هـ 1084 هـ 1083 هـ 1082 هـ 1081 هـ 1080 هـ 1079 هـ 1078 هـ 1077 هـ 1076 هـ 1075 هـ 1074 هـ 1073 هـ 1072 هـ 1071 هـ 1070 هـ 1069 هـ 1068 هـ 1067 هـ 1066 هـ 1065 هـ 1064 هـ 1063 هـ 1062 هـ 1061 هـ 1060 هـ 1059 هـ 1058 هـ 1057 هـ 1056 هـ 1055 هـ 1054 هـ 1053 هـ 1052 هـ 1051 هـ 1050 هـ 1049 هـ 1048 هـ 1047 هـ 1046 هـ 1045 هـ 1044 هـ 1043 هـ 1042 هـ 1041 هـ 1040 هـ 1039 هـ 1038 هـ 1037 هـ 1036 هـ 1035 هـ 1034 هـ 1033 هـ 1032 هـ 1031 هـ 1030 هـ 1029 هـ 1028 هـ 1027 هـ 1026 هـ 1025 هـ 1024 هـ 1023 هـ 1022 هـ 1021 هـ 1020 هـ 1019 هـ 1018 هـ 1017 هـ 1016 هـ 1015 هـ 1014 هـ 1013 هـ 1012 هـ 1011 هـ 1010 هـ 1009 هـ 1008 هـ 1007 هـ 1006 هـ 1005 هـ 1004 هـ 1003 هـ 1002 هـ 1001 هـ 1000 هـ 999 هـ 998 هـ 997 هـ 996 هـ 995 هـ 994 هـ 993 هـ 992 هـ 991 هـ 990 هـ 989 هـ 988 هـ 987 هـ 986 هـ 985 هـ 984 هـ 983 هـ 982 هـ 981 هـ 980 هـ 979 هـ 978 هـ 977 هـ 976 هـ 975 هـ 974 هـ 973 هـ 972 هـ 971 هـ 970 هـ 969 هـ 968 هـ 967 هـ 966 هـ 965 هـ 964 هـ 963 هـ 962 هـ 961 هـ 960 هـ 959 هـ 958 هـ 957 هـ 956 هـ 955 هـ 954 هـ 953 هـ 952 هـ 951 هـ 950 هـ 949 هـ 948 هـ 947 هـ 946 هـ 945 هـ 944 هـ 943 هـ 942 هـ 941 هـ 940 هـ 939 هـ 938 هـ 937 هـ 936 هـ 935 هـ 934 هـ 933 هـ 932 هـ 931 هـ 930 هـ 929 هـ 928 هـ 927 هـ 926 هـ 925 هـ 924 هـ 923 هـ 922 هـ 921 هـ 920 هـ 919 هـ 918 هـ 917 هـ 916 هـ 915 هـ 914 هـ 913 هـ 912 هـ 911 هـ 910 هـ 909 هـ 908 هـ 907 هـ 906 هـ 905 هـ 904 هـ 903 هـ 902 هـ 901 هـ 900 هـ 899 هـ 898 هـ 897 هـ 896 هـ 895 هـ 894 هـ 893 هـ 892 هـ 891 هـ 890 هـ 889 هـ 888 هـ 887 هـ 886 هـ 885 هـ 884 هـ 883 هـ 882 هـ 881 هـ 880 هـ 879 هـ 878 هـ 877 هـ 876 هـ 875 هـ 874 هـ 873 هـ 872 هـ 871 هـ 870 هـ 869 هـ 868 هـ 867 هـ 866 هـ 865 هـ 864 هـ 863 هـ 862 هـ 861 هـ 860 هـ 859 هـ 858 هـ 857 هـ 856 هـ 855 هـ 854 هـ 853 هـ 852 هـ 851 هـ 850 هـ 849 هـ 848 هـ 847 هـ 846 هـ 845 هـ 844 هـ 843 هـ 842 هـ 841 هـ 840 هـ 839 هـ 838 هـ 837 هـ 836 هـ 835 هـ 834 هـ 833 هـ 832 هـ 831 هـ 830 هـ 829 هـ 828 هـ 827 هـ 826 هـ 825 هـ 824 هـ 823 هـ 822 هـ 821 هـ 820 هـ 819 هـ 818 هـ 817 هـ 816 هـ 815 هـ 814 هـ 813 هـ 812 هـ 811 هـ 810 هـ 809 هـ 808 هـ 807 هـ 806 هـ 805 هـ 804 هـ 803 هـ 802 هـ 801 هـ 800 هـ 799 هـ 798 هـ 797 هـ 796 هـ 795 هـ 794 هـ 793 هـ 792 هـ 791 هـ 790 هـ 789 هـ 788 هـ 787 هـ 786 هـ 785 هـ 784 هـ 783 هـ 782 هـ 781 هـ 780 هـ 779 هـ 778 هـ 777 هـ 776 هـ 775 هـ 774 هـ 773 هـ 772 هـ 771 هـ 770 هـ 769 هـ 768 هـ 767 هـ 766 هـ 765 هـ 764

الفكر الإصلاحيّ عند العلامة محمد إقبال

(1877م / 1938م)

محمد عيسى وعزيزة احمد عيسى

التراث والحداثة. وعندها ظهور مصلحين يهتفون بوطنهم فكروا وبشعبهم. ديب واجتماعيا أمرا متأكدا، ودئت ما سعى لتحقيقه رواد الإصلاح خلال القرن التاسع عشر، ومهدوا لثلاثين مصلحين

وكان العلامة والشاعر راسمهم محمد إقبال (1877م-1938م) من أبرز المصلحين الذين عرفهم العالم الإسلامي عامة، وشبه القارة الهندية خاصة. بدأ حياته العلمية في حب مصلحين آخرين أمثال جمال الدين الأفندي (1838م-1896م)، ومحمد عبده (1854م-1905م) وعبد الرحمن الكواكبي (1848م-1902م)، وغير الذين التونسي (1822م-1889م) وعبد الحميد بن باديس (1898م-1940م) وعلاء الدين (1910م-1974م)

في هذا السياق تأتي دراسة الفكر الإصلاحية عند العلامة محمد إقبال (1877م-1938م) وتهتم على ثلاثة محاور هي، يأتي تمثيلها.

مفهوم الإصلاح لغة واصطلاحاً:

أ- لغة: تدور معنى الإصلاح في اللغة على إزالة شئ عن شيء وجعله ردياً ومسا، وتراجع إلى معناه الشئ (1) تشققة المعنى الشئ (صحيح) الشئ إصلاح ذو ردي ومسا (صحيح) شيء لا يغيره فإصلاح جعل الشيء صحيح، يقال أصحته أي جعله صحيحاً ويقوم كذلك على المدحول بين الخصمين بالمرافعة، لأنه يجعلهم متصالحين بعد فساد العلاقة (2).

■ نالت مسألة الإصلاح

اهتمام الدارسين قدامى ومحدثين لما لها من تأثير كبير على أفكار الجماعات البشرية واختياراتها... وأصبحت قضية ملحة في ظل متغيرات العصر، والسعي إلى استشراف المستقبل، وإيجاد الحلول للقضايا المستجدة في حياة المجتمع. وكان المجتمع العربي الإسلامي في أوكد الحاجة إليها لما أصابه من تدهور في العصور الأخيرة ولما كان يرلود النخبة من تطلع إلى الرقي والتطور الحضاري الشامل، تطورا يحكم الصلة بين

فالإصلاح كما ينضج برد في لغة الفساد ليفيد طلب الإصلاح.

ب - اصطلاحاً: يجد الدارس دلالات عديدة للإصلاح منها:

• الإقامة والتزويم ودرء الفساد (3).

• المناداة بالتغيير والدعوة إلى التطوير الاجتماعي والحضاري (4).

والحيط الناضج للدلالة اللغوية والاصطلاحية ينصب على طلب الإصلاح ونيد الفساد والتوق المتجد للإصلاح والتغيير نحو الأفضل.

ولقد من المعبد الإشارة إلى ما يوجد من تقارب بين الإصلاح والاجتهاد فقد يردان في أدبيات الفكر الإسلامي مترادفين (5). ذلك أن الاجتهاد باعتباره مصدراً رابعاً من مصادر التشريع الإسلامي من غير وأئمة والإجماع. ينصب على نفسه مسؤولية إصلاح عليهما القرآن والسنة. وهذا مجال لا حيد لأوسع المرتبط أساساً بالقضايا المعاصرة والمستجدات. ذلك أن النصوص متناهية والوقائع غير متناهية كما لجاها لسان الشهرة تاتي في الملل والخلل حين يقال: «إن الحوادث والوقائع في العادات والتصرفات مما لا يغفل الحصر والعذ، ولا يتصور ذلك أيضاً. والنصوص اذا كانت متناهية والوقائع غير متناهية، ومن [علم أن] ما لا ينتهي لا يغطيه ما ينتهي. علم قطعاً أن الاجتهاد والقياس واجب الاعتبار حتى يكون بضد كل حادثة اجتهاد» (6).

مرجعية الإصلاح وأهم أعلامه وقضايد:

إن لمنهم الإصلاح جذورا عميقة في الثقافة العربية الإسلامية، فلقد ورد المصطلح في المصادر الأساسية للشريعة الإسلامية: القرآن والسنة، ثم إن الرسائل السماوية لم تكن في جوهرها إلا خطابات إصلاحية. من ذلك مثلا قول النبي شعيب

(عليه السلام) يخاطب قومه: «إن أريد إلا الإصلاح ما استطعت وما توفيقي إلا بالله» (7). وما دامت الرسالة المحمدية تعد أكثر اتساعا وشمولا من غيرها من الرسائل فلا غربة أن يُلَبَّسَ بينها الكريم محمد صلى الله عليه وسلم «بالمصلح الأعظم» (8).

كيف لا والإسلام جاء داعياً إلى الإصلاح الشامل: إصلاح الفرد والأسرة والمجتمع بل الإنسانية فاطمة عن مدى الاعتدال والتعبد والسلوك، والتعبر في الأرض.

فالإصلاح والحالة تلك يتماهى مع جوهر الإسلام مد أبعاده، ومنذ اعتناق الأجيال الأولى له، ولم يتقطع التفكير فيه والسعي إلى انتهاجه رغم تبدل أحوال المسلمين على مر العصور. كما أشار إلى ذلك الشيخ أبو الحسن النوري (ت 2000)، حين قال: «إن تاريخ الإصلاح والتجديد متصل في الإسلام... إن هذه الأمة بعدة في عصر من عصورها محددين في الدين وأمة في نفسه، وعالمية في الفكر. وأعلامنا في الإصلاح» (9). وأكد الشيخ النوري أن هذا الزمن يكمن من إحصاءات وإنما هو طبيعة هذا الدين وهذه الأمة وقارتها المعجبة على الإنتاج والتوليد (10).

وهذا رأي ينجم مع مضمون ما يُستفاد من الحديث النبوي الشريف: «إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها دينها» (11). والمقصود بهذا الحديث الإصلاح والتجديد لرسالة الدين الحنيف يأتي تساوفاً مع ما ورد في الأثر: «لا يصلح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها» ولكن بتراخي عامل الزمن وتبدل أحوال المسلمين، وضمهم لأسباب داخلية وخارجية، وطمع الأحرار بهم، واحتلاله لأوطانهم، أصبح أمر الإصلاح والتغيير محتماً، ينهض به مصلحون مذكرون لأوصع في حلدتهم. وشاعرون بالأخطار المحدقة بآرض الإسلام وبأهله طيلة القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين فهم: «فيشعرون بآلام شعوبهم أكثر مما يشعرون بها غيرهم، ويدركون

الكواكبي قد تناول موضوع الإصلاح السياسي وسعى إلى مقاومة الظلم والاستبداد، ودعا إلى الحرية، كما يتجلى للباحث أن الإصلاح الوطني كان مجال اهتمام خير الدين التونسي، وكان الإصلاح الديني والسياسي محط أنظار ابن ناديس، وفي سياق هذا المسار الإصلاحي تطرق العلامة محمد إقبال للإصلاح الديني والفلسفي والصوفي وحتى السياسي.

فكر إقبال الإصلاحي:

تجدر الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى أن العلامة محمد إقبال (13) عُرف في الشرق والغرب شاعرا نابها، وفيلسوبا معاصرا وعالما عبقريا، وحقوقيبا سارعا، وزعيما سياسيا مرموقا وصاحب نظرية إصلاحية متميزة عرفت بنظرية «الذاتية» (14)، تجلّت من خلال دواوينه الشعرية ومحاضراته الفلسفية التي ترجمت من الفارسية والأردية والإنجليزية وإلى أغلب لغات العالم الحية. والعلامة إقبال الشاعر والفيلسوف والمصلح المعاصر، واحد من الأدباء العرب في النصف الأول من القرن العشرين الذين أدركتهم حرفة الأدب منذ ريعان شبابه، فأدرك العلامة القائمة بين الشعر والفلسفة، فهو من أهل الاختصاص في الفلسفة التي درسها في أوروبا وظفر فيها بأعلى الشهادات، إذ نال درجة الدكتوراه من جامعة ميونيخ بألمانيا سنة 1907م، ودرس الفلسفة وحاضر وألف فيها، وظم الشعر، فكانت له فيه الصلابة الجيدة والسبق المتميز، فتعادل عده الجبابرة الوجداني والفناني (الشعري والفلسفي) وكانا بمثابة «كفتي ميزان تأرجحان وما غلب حاتبنا على آخر». بل سما بهما متلازمين (15)، وعمل على ارتباطهما متساندين في خدمة الإنسان أينما كان، وتوجهه إلى قيم الخير والجمال والعدل والعصيلة والصالح في الكون، ويتجلى ذلك من خلال جملة آرائه الإصلاحية التي تضمنتها نظريته الفلسفية الشهيرة «بالذاتية» التي ترجمت عنها دواوينه الشعرية التسعة

الأخطار المحدقة بها أكثر مما يدرك ذلك غيرهم، ويمكثون التفكير العميق في أسباب الداء ووصف الداء، وكل مصلح يظفر إلى المرض من زاويته، ويدعو إلى مداراته حسب خطته، فكان بذلك مصلحون مختلفون دعوا إلى الإصلاح في أقطارهم حسب بيئتهم ومزاجهم، وكل قد أبلى بلاء حسنا ولأق من العناء ما لا يتحمله أولو العزم... أحبوا مبداهم في الإصلاح أكثر مما أحبوا الحياة ولم يعبأوا بما يحق بهم في سبيل تحقيق فكرتهم. وظلّت آراؤهم تعمل عملها في حياتهم وبعد موتهم حتى تحققت أحلامهم ونمذت أفكارهم، وتقدم الشرق على أيديهم خطوات تستحق الإعجاب» (12).

وإنّ المتتبع لمسار الخط الإصلاحي في العالم الإسلامي خلال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يلفت على أهم القضايا الإصلاحية التي أثارها أولئك المصلحون الرواد، وكانت تدور إجمالا حول شؤون الدين والثقافة والفكر من ناحية، وشؤون الاجتماع مثل تحرير المرأة وإصلاح التعليم من ناحية أخرى. فهي قضايا دينية وفكرية وعلمية وسياسية واجتماعية، وإن كان لكل مصلح خطته الإصلاحية المرتبطة بواقع فطر، وبيئته الخاصة إذ سعى كل مصلح إلى الإجابة عن أسئلة مركزية في مسار الخط الإصلاحي العام والحاضر: كيف يتم النهوض بالبلاد الإسلامية عموما وكل بلد خصوصا؟ وكيف يتم التصدي لتلك القضايا المستوحاة للإصلاح؟ وكيف يتم إعادة بناء الحياة الدينية والثقافية والاجتماعية والسياسية للفرد المسلم في ضوء قيمه الروحية وفي ضوء ما طرأ على حياة الإنسان المعاصر في ظل التقدم العلمي والتقني والصناعي والاقتصادي والثقافي والسياسي في العالم الغربي؟ فبما لذلك يجد الدارس أن الشيخ جمال الدين الأفغاني قد ركّز في حركته الإصلاحية على الجانب السياسي في حين جعل الشيخ محمد عبده من الإصلاح الديني والشرعي هدفه الرئيسي في مسار خطته الإصلاحية، بينما يجد الدارس أن عبد الرحمن

بالهند سنة 1928م ونشرت لأول مرة في لاهور سنة 1930م وأعيد طبعها مرات عديدة، وتُرجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية ومنها اللغة العربية تحت العنوان المشار إليه في الطبعة الأولى بالقاهرة سنة 1955م.

حقيقة فلسفة الذاتية عند إقبال:

لا شك لأي دارس لثراث إقبال الفكري أن يفتع عن حقيقته حقيقة ثابتة عنده إلا بعد استعراضه لمعظموني «أسرار الذات» و«فني الذات» اللّتين عرض بهما نظرت له «الذات» فكرة بعد فكرة في قالب شعري جذاب (17)، وإن كانت كل منظومة تكون ديواناً مستقلاً، غير أنهما تتكاملان مضموناً وهدفًا. جلت إقبال موضوع فلسفة الذات أو الذاتية في منظومة (أسرار خودي - إثبات الذات) وتوسع في ذلك، وفاض في الكشف عن أسرار النفس البشرية، وذهب إلى أن أصل نظام العالم هو الذات، وأن سبيل الحدا في الوجود هو سيره على أنوار ذات الذات، وبموجبها يتجلى من طريق توليد المقاصد والشوق المستمر حتى يصل إلى بره الأمان الكامل الذي بإمكانه تحقيقه وطبيعته الاستغلاف التي أنيطت بعهده، وأنه على قدر عظم مقاصد الذات تعظم، وعلى قدر المشقة التي تتحملها تقوى وأن يبلغ الذات لتلك المقاصد تتحقق عن طريق الأمل وعشق المثل العليا التي يمكنها من إمرار نواها

فقد عبر إقبال عن كل ذلك في مستهل منظومة «أسرار الذات» بقوله :

هيكَلُ الأكوان من آثارها

كل ما تبصر من أسرارها

ألم كسوف مخب في ذاتها

غيرها شئت من إثباتها

سأني في نفسها قوتها

لشئ من صف قدرتها (18).

التي يلقى في مقدمتها منظومتها «الأسرار والرموز»، فصلا عن نية دواوينه الأخرى من مثل «ضرب الكليم» و«جناح حبريل» و«جاويد نامة» (الكتاب العائد «وايتام شرق» (ديوان الشرق) ... ولما أن يسأل ما مضمون نظرية الذاتية ؟ وما طبيعتها الإصلاحية ؟ الإجابة عن هذا التساؤل كميلة سجلية مضمون الذاتية وملاحح خطة الحال الإصلاحية. والدارس المتخصص لما تركه إقبال من آثار شعرية ومحاضرات فلسفية يفتع عن ملاحح خطة إصلاحية دعا إليها طيلة حياته وسخر لها قلمه وفكره البير.

لقد تميزت خطة إقبال الإصلاحية عن غيرها من حركات الإصلاح التي سبقته بشمولها لكل بواحي المجتمع المدني والثقافية والاجتماعية والسياسية، إذ دعا إلى تقوية ذات الفرد المسلم وتزويده ترب إسلامية شلى، ودفعا إلى العمل من أجل إصلاح المجتمع بالارض والسماء وتقوى وجودها في المحيط البشري تعيش فيه وتتفكس من الانحصار على «عزلة» التي تحول دونها ويهدف اليه بشدة، وبه «تجديد» بزمه من الدوافع المتغيرة، وحادث دعا، إقبال إلى نظرية الذات التي سى عليها فلسفته ورسمه مسجده بربيه في ديوانه الشهير «أسرار الذات»، وأكمل بحث فلسفته في ديوانه «رموز الذات» الذي دعا فيه إلى التكامل بين الفرد والجماعة، أو الذات لا تبنى ولا تكتمل إلا في الجماعة. وعلى هذه الأخيرة، أن تسعى إلى تمكين الفرد من بيع كماله وأطيقه، كوامن نظريته ومتمش قدرته، حيث أن ذاته لا تسب إلا من ارتدادها عن دوائ تربيتها تتم بسيرة شتى يعتده إقبال قد اكتسملت على يد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأن النبوة لم تعد في حادثة أني سي وأنى نبوة مرشده، وأن الرسول لمحمد مصدق نبوة الحقوة والمساواة والأخوة بين بني البشر (16) تكمن خطة إقبال الإصلاحية حسب بعض آثاره الشعرية ومحاضراته الفلسفية في كدبه الشهد «تجديد التفكير البشري في الإسلام»، وألنى كده بالعلم الأخيصة في ميدان مدراس وحيدر آباد

وَيَنْزِلُ إِلَيْهِمْ أَنْ وَحْدَةُ الْإِنْسَانِيَّةِ تَحَقِّقُ عَنْ طَرِيقِ إِيجَادِ الْمَقَاصِدِ كَمَا ذَكَرَ فِي الْيَتِيمِ النَّالِيينِ :

أَمَّا يُبْقِي الْحَيَاةَ الْمُقْصَدُ

جِزْمٌ فِي وَكِهَيَا مَا تَقْصُدُ

يَحْفَقُ الْقَلْبَ لَهُ بَيْنَ الصَّدُورِ

هُوَ فِي صَدْرِكَ مَرَّةً تَنْبَرُ (19).

وَالْأَمَلُ هُوَ الْعَمَلُ لِلْمَقَاصِدِ عِنْدَ إِبْقَالِ (20) وَعَشَقِ الْأَمَلِ بَنِي الدَّامِ. وَعَشَقَ التَّمَلُّ الْعَلِيَّ بِجَلِّي مَا فِيهَا مِنْ قُوَى كَانَتْ (21). وَالذَّاتُ الْإِنْسَانِيَّةُ تَخْصِفُ بِالْوَالِدِ. وَالثَّقَةُ بِالْقَسْرِ وَالْإِعْتِدَادُ بِهَا يَقُونَهَا:

لَا تَرَمِ فِي الْأَرْضِ رِزْقًا بِالْكَوَا

لَا تَرَجِّ الْمَاءَ مِنْ عَيْنِ ذِكَاةٍ

أَحْزَنُ الْخُزْيِ أَمَامَ الْمُصْطَفَى

يَوْمَ يُجْزَى كُلُّ سَاعٍ مَا وَصَى (22).

وَعَلَى الْمَرْءِ أَنْ يَسْتَعِينَ بِاللَّهِ وَأَنْ يَحَادِدَ الْأَيَّامَ، وَالْأَيَّامُ بِرِسْقٍ مَاءٍ وَحَبٍّ وَأَنْ يَحْدِلَ بِخَدِّ وَجْهِهِ وَيَنْحَفِلَ الْمُنَاقَ:

جَاهِدِ الْأَيَّامَ وَاللَّهَ اسْتَعِزْ

مَاءَ وَجْهِ الْمَلَّةِ الْبَيضاءِ صُنْ (23).

وَلَا يَكْتَفِي إِبْقَالُ بِمَجْرَدِ الدَّعْوَةِ إِلَى تَقْوِيَةِ الذَّاتِ وَدَعْمِهَا وَالتَّمَوُّ بِهَا. بَلْ نَرَاهُ يَرْسُمُ لَتَرْبِيَّتِهَا مَرَاهِلَ مُعَيَّنَةً: أَوَّلُهَا الطَّاعَةُ، وَثَانِيهَا خُطْبُ الْقَسْرِ، وَثَالِثُهَا الْبَيَاضُ الْإِلَهِيَّةُ

أَمَّا الضَّاعَةُ فَيُضْرَبُ فِيهَا إِبْقَالُ الْمُثَلِّ بِالْمَجْمَلِ الَّذِي يَسِيرُ بِإِقَالِهِ صَابِرًا فِي غَيْرِ صَوْضَاءٍ حَتَّى يَصِلَ إِلَى مَقْصَدِهِ فِي ثِيَابٍ وَخُشْيَالٍ، وَيُلَاحِظُ إِبْقَالُ أَنَّ الْإِنْسَانَ الْحَرَّ يَسْجُرُ هَذَا الْعَالَمَ وَلَكِنَّهُ يَفْقِدُ نَفْسَهُ بِالشَّرِيعَةِ. يَقُولُ :

بِاسْتِثْنَالِ الْأَمْرِ يَعْلَمُونَ مَنْ مَسَلْ

وَهُوَ الطَّاعِي وَإِنْ كَانَ الْحَبْلُ

سَجَرُ الْأَفْسَالِكِ فِي هَقَّتِهِ

وَتَوَى فِي الْقَيْدِ مِنْ شَرَعَتِهِ

قَدْ سَرَى النِّجْمُ يَوْمَ الْمَنْزَلَا

طَرَفَ قَتُونٍ لَهُ قَدْ ذَلَّلَا (24).

وَفِي شَأْنِ ضَبْطِ الْقَسْرِ الَّتِي يَسْتَبِيهَا إِبْقَالُ بِالْمَجْمَلِ الْخُصُورِ يَقُولُ :

حَمَلٌ شَتَّ نَرَسُو سَالَعَفْ

فِي إِسَاءَةٍ وَعِنَادٍ وَصَلَفِ

فَكَسَ الْحَمْرُ وَقَدْهَا بَرَمَامِ

مِنْ حَضَصِ نَفْسٍ أَعْلَى مَدَمِ (25)

وَيَنْهَبُ إِبْقَالُ إِلَى أَنَّ الَّذِي لَا يَحْكُمُ بِهِ حَرٌّ أَوْ سَبْكٌ فِيهِ عَرَّةٌ ٧ وَلَا يَتَحَقَّقُ ذَلِكَ إِلَّا سَمِيَ الْحَوْفُ. وَالْمَوْجِدُ الْمَقْصُودُ هُوَ السَّبِيلُ الْوَحِيدُ الَّذِي يَمُنُّ عَنِ النَّفْسِ لِشَرِيَةِ الْإِسْتِكْنَةِ وَالْمَطَامَعِ وَالْمَخَافِ كَمَا يَتَبَيَّنُ مِنْ نَظَرِ

سَمِ مِنْ مَانَحُو أَحْسَى مَنَعَةٍ

لَيْسَ لِلنَّاطِلِ بِحَسْبِي رَأْسُهُ

لَيْسَ بِأَمْسِ الْحَوْفِ مَهْ أَبَدًا

لَيْسَ غَيْرُ اللَّهِ يَخْشَى أَحَدًا (26).

أَمَّا الْمَرْحَلَةُ الثَّالِثَةُ مِنْ تَرْبِيَةِ الذَّاتِ فَهِيَ مَرَحَلَةُ الْبَيَاضِ الْإِلَهِيِّ وَالَّتِي يَصِلُ فِيهَا الْإِنْسَانُ إِلَى السَّيْطَرَةِ عَلَى الْعَالَمِ مَسْحَرًا قَرَأَهُ نَافِعًا الْحَيَاةَ فِي كُلِّ شَيْءٍ. فَهُوَ حَيْنَهُ فِي تَصَوُّرِ إِبْقَالٍ قَدْ بَلَغَ مَرْتَبَةَ الْإِنْسَانِ الْكَامِلِ الَّذِي ذَكَرَهُ فِي مَوَاضِعَ كَثِيرَةٍ مِنْ شِعْرِهِ وَوَصَفَهُ بِالرَّحْلِ الْمَوْسِمِ نَارًا وَيَلْبَسُ الْحَرَّ الْخَرِيَّ وَالْإِنْسَانَ الْبَحْسُورَ طَوْرًا وَيَلْبَسُ السَّجْدَ طَوْرًا آخَرَ. وَأَخِيرًا تَعْلِفُ أَوْ الذَّرْوَشُ كَمَا تُشِيرُ الْأَشْيَاءُ الْخَالِيَةُ

نَاقِبُ الْحَقِّ عَلَى الْأَرْضِ سَعِيدُ

حَكْمُهُ فِي الْكُونِ خُلْدٌ لَا يَبِيدُ

هو بالجزء وبالكُلّ غير
وسأمر الله في الأرض أمير
هو في الناس شير ونفير
وهو جندي وراعي وأمير (27).

ونتهي إقبال منظومة «الأسرار» بدعاء طويل يسأل
الله فيه أن يهبه نجياً يتقبل منه دعوته ويدرك أسرارها
أو يسلبه النار التي تصطرم في صدره مثلما تشير إلى
ذلك الأبيات التالية :

أنا كالشمع لعيري أحرق
وتمدح كل حبل يشرق
ربي هذا الذمع نور في القلوب
ذو هياح واضطراب وحجب
أين ما رثاه في الدنيا التديم
نخل سيناه أنا أين الكليم؟
كم أرتجي مصدا لي في البشر
ونجّنا كم أرتجي في النّحر (28).

ولئن دعا إقبال إلى تقوية الذات الإسلامية التي
سب عليها فلسفة الداتية وزعم أنها سبب
في منظومة «الأسرار» فإنه قد أكمل فلسفته الإصلاحية
هذه بدعوته إلى انصهار الفرد في الجماعة وذلك
بالتأليف بين الذات الكاملة وبين الجماعة التي تعيش
فيها. وعرّض دعوته تلك في ثنايا منظومته الشعرية
الثقيلة «رموز بيخودي» (فني الذات) (29).

وتوخّه إقبال بتلك الفلسفة الإصلاحية التكاملية بين
الفرد والجماعة إلى المسلمين في كل مكان. وبين كيف
أن ذات الفرد لا تُربى ولا تكمل إلا في الجماعة، وأن
على الجماعة أن تسمى إلى تمكين ذلك الفرد من بلوغ
كماله وإظهار كواسي قدرته ومتميز قدرته. ومن ثمّ
فهذه إقبال إبعاد المؤمن القوي الذي يعيش في امتة
منائية بطلع أفرادها إلى عالم إسلامي فريد مرمّز به
الله الحرام، توخّده العقيدة، وتجمعه رسالة الإسلام
الذاعية إلى الإخاء والمحبة والمساواة. وحسبنا

الإشارة إلى معنى ما جاء في تلك المنظومة على لسان
إقبال إذ قال مرراً فائدة النحام الفرد بالجماعة :

رحمةً للفرد جفير الأتمة

كامل جوهره في الملة

فالرمن الجمع جهد المستطاع

في ذوا الأحرار كن مثل الشعاع

واحتفظن ما قاله غير البشر

كل شيطان من الجمع نفث (30).

والفرد عند إقبال مرآة الجماعة كما أنّ الجماعة مرآة
له وهما بمثابة الجواهر والأسلاك والتجزم والمجرة :

فردنا مرآته أنفسه

وكذا مرآتها حورثه

وهما سلك نظام ودن

أو نجوم تجلّى في التهر (31).

والفرد - في عوز إقبال - يضعف وتلاشى قوته
من عوز الجماعة. لذلك يشبهه بالفطرة وسط البحر،
وذلك يعرض عليه الارتباط بالجماعة حتى يسير وكفه
الامة بأسرها كما تشير الأبيات التالية :

قيمة الأفسراد جدوى الملة

ومن الأفراد ططم الأتمة

إذا الواحد في الجمع نما

كان كالفطرة صارت خطرما

هو بالامة قلب طامع

وهو بالامة معي والبسح

جمع الماضي له في لب

والنقى العار والأكس به (32)

وبين إقبال أن وحدة الفرد أساس استقامة الأمة
وصلاحها. ومثل إقبال الأمة ببيت من الشعر إذا
أعرج لفظ فيه فد جوهر مضمونه :

تنضج الفطيرة فيه الضحمة
فراء الفرد وهو الأتمه
تحكم الوحدة فيه الكشيرة
وهي بالوحدة فيه وحدة
أفرد المفظ من البيت ترى
جوهر المعنى لديه الكرا (33)

والفرد المعزل عن الجماعة يفصل عن المقاصد
والجماعة تذكره بها، وتعلمه كيف يضط بهه
وكيف يتقيد بالثبوت الذي يساعده على أن يصبح أكثر
حرية وأرفع من السوء البلى كما جاء في الآيات
التالية .

بحرم الفرد الوحيد المقصدا
فسترى نظم قواء بددا
نحج الآلة شمل المنة
فه تحرد عنه عمة
شاب بالمد حرا مقلنا

تنت في الأرض سور مدق 194
ويكشف إقبال أن الأتمه تنشأ من اجتماع الأفراد
وأن ترابطها شبيه بترابط النجوم والكواكب
أساس مردا في الجميع
زهره نصف في هذا الرسبع
كل فرد باحسه اشلما
مثل در في سموط النسا
من حذاب نسوا في الأنجم

توكب من كوكب مستحكم (35)
ولأنه عند إقبال لا يكمل سربها إلا بالثوة . اد
التي يتوزع عقول أفرادها ويلهب مشاعرهم ويهدهبها إلى
القنوات:
كان ركب الناس ملأوا العبال
ومروح وسهوب ورمال

ثم يهدي الله ذا اللب بصير
يكتب الأضمار من حرف بصير
هائز في كل نفس يفتت
وحياة في سوات يبعث
ينشر الأفس منه نفس
بشعاع منه يزهرى مجلس
تسرى الأتمه منه سائرة
بليهب منه حمزى ثنائسورة
شرا في قلبها قد أشعلا
فأحال العين فيها شعلا (36).

وتقوم الأتمه المحمدية في حياتها على التوحيد وأن
العاية من رسالتها تحقيق حرية البشر والمرواة والأخوة
في ما بينهم كما أكد إقبال على ذلك في مطوعة «رموز»
في الآيات التالية .

حرد فب جميع المومين
عليها حرمة في العالمين
المسار فبها فطيرة

ومن التمييز فيها نظرة
وبذلك تتحدد ملامح فلسفة الداعة عند إقبال، وبها
يحدد ملامح المجمع الثاني المسب الذي دعا إليه
في منظومتي «الأسرار» و«الرموز» .

ثلث جملة من بعض آراء إقبال الإصلاحية كما
تضمتها بعض أشعاره في المنظومتين السابقتين
كما تضمنها منظومته الأخرى فهي لا تسع المجال
لعرضها، ولكن حسبما نشير إلى بعض آراء إقبال
الإصلاحية التي جاءت منبوبة في محاضراته المنسب
إلى نفسه كانت «معيدة لتذكير الناس في الإسلام»

عمل إقبال على إصلاح أوضاع المسلمين المستبد
في شبه القارة الهندية، ثم فسي كافة أرجاء العالم
الإسلامي، فكانت فلسفة القائبة أو مطوية الدات - التي
أولمنا إليها - والتي دعا فيها عموم المسلمين

إلى العودة إلى بنائع الإسلام الصافية: قرأنا وستة
ومصادر شريحية.

وبتة إقبال إلى ضرورة تنقية العقيدة مما أصابها
من شبهات وتخليص التوحيد مما علق به من وثنية
وطغير القسوس مما زاد عليها من فحول واستسلام
للوامع وتقليد للأحر (37). كما أكد إقبال على
ضرورة مواكبة مستجدات العصر والانفتاح على ما
جاء من تطور في المعرفة الإنسانية في مختلف نواحيها
كما أثبت ذلك في مقدمة محاضراته الفلسفية حين
قال: «لقد حاولت في هذه المحاضرات بناء الفلسفة
الدينية الإسلامية بناءً حديثاً آخذاً بعين الاعتبار
الماثور من فلسفة الإسلام إلى جانب ما جرى
على المصرفة الإنسانية من تطور سواحيها
المختلفة...» (38)

وهذه إقبال من وراء ذلك الساء الفلسفي الجديد
إلى تحليل حقيقة الإسلام وجوهر فلسفته ومدى قدرته
على تخليص المسلمين مما أصابهم من حجب
وحسود ونسك عن الحياة الإنسانية في السجدة
على الظلمة والواقع. وامتلاك حصص حياة عادلة
والاقتصاد والعمامة. وقد عبر عن ذلك بقوله:

«فلا عجب أن نعد شباب المسلمين في آسيا وأفريقية
يتطلبون توجيهاً جديداً يعيدتهم. ولهذا لا بد من أن
يصاحب نظمة الإسلام تمحيص بروح مستقلة لتتفتح
الفكر الأوربي. وكشف عن المدى الذي تستطيع
به النتائج التي وصلت إليها أوروسا أن تعيننا به في
إعادة النظر في التفكير الديني في الإسلام. وعلى
نائه من جديد إذا لزم الأمر» (39). وبتة إقبال إلى
ضرورة فهم الإسلام فهماً صحيحاً باعتباره رسالة
للإنسانية كافة. والنظر إلى الدعوات المناهضة
للمذنب الحنيف وخاصة الأحادية منها التي تخنق
أقطار المسلمين في آسيا بغية إبعادهم عن قيمهم
الإيمانية وإفراغهم منها. إذ قال في هذا السياق:
«إنه لا سبيل إلى تجاهل الدقوة القائمة في أرواس
آسيا ضد الدين على وجه عام وضد الإسلام

على وجه خاص. تلك الدعوة التي عبرت حدود
الهند بالفعل وبعض دعاة هذه الدعوة من أئمتها
المسلمين...» (40).

وحث إقبال المسلم على فهم حقيقة ديه والانتصار
لرسالته باعتبارها رسالة عالمية جاءت للناس كافة. وأنه
عليه أن لا يشعر بالنقص أمام التحدي الحضاري الواعد
عليه: «حقاً لقد أد الأوان للظفر في مبادئ الإسلام
واصوله وإني لأعترس في هذه المحاضرات
أن أناقش مناقشة فلسفية بعض الأفكار الأساسية في
الإسلام على أمل أن ينتج لنا ذلك على أقل تقدير
فهم معنى الإسلام فهماً صحيحاً بوصفه رسالة للإنسانية
كافة» (41)

وبادر إقبال إلى كشف حقيقة الفكر العربي
والسرعة المحيية التي زرع إليها الشفافة الغربية
ويعملها من شأن العقل. وأرجع إقبال تقدم تلك
الثقافة ودخولها إلى ما أصغته عن ثقافة الإسلام.
وأنه لا بد من عيش سلعق المسلمون نتائج الثقافة
الغربية في حياتهم. كانت إسلامية. وقال في سابع
محاضرة:

«ظل التفكير الديني في الإسلام راكداً
خلال القرون الخمسة الأخيرة. وقد أتى على الفكر
الأوربي زمن تلقى فيه وجي النهضة عن العالم
الإسلامي. ومع هذا فإن أبرز ظاهرة في التاريخ
الحديث هي الشرعة الكبيرة التي ينتزع بها المسلمون
في حياتهم الزوجية نحو الغرب. ولا غبار على هذا
المرء فإن الثقافة الأوروبية في حاسها العقلي ليست إلا
إرثها لبعض الجوانب الهامة في ثقافة الإسلام. وكل
الذي نحتاه هو أن المظهر الخارجي البراق للثقافة
الأوروبية قد يسل تقدماً فمحجز عن بلوغ كنهها
وحقيقتها» (42).

والتفكير الفلسفي عند إقبال ليس نهائياً. إذ كلما
تقدمت المعرفة انفتحت مسالك جديدة للفكر وأمكن
الوصول إلى آراء أخرى غير التي أثبتنا في محاضراته،

إذا قال بصريح عبارته : «على أنه ينبغي أن لا يعيب عن أدهاها أي التفكير الفلسفي ليس له حد متى عده، فكلمنا تقدمت المعرفة. وتحت مسائل التفكير جديدة أمكن الوصول إلى آراء أخرى غير التي أنسبها في هذه المحاضرات وقد تكون أصح منها. وعلى هذا فواجبنا يقتضي أن نرتب في نقطة وعناية تقدم الفكر الإنساني وأن نقف منه موقف النقد والتعويض» (43).

وكان إقبال يؤمن بتفوق الإسلام مثلاً، وحسبنا. ولقد سخر قلمه وسكره لمدافع عن ذلك والبربر في خوس المنسبين رفاه عبيده ذلك منسب.

ولم يستغ إقبال أن تكون حياة المسلم المعاصر على شاكله حياة الأوروبي الذي يعيش قلقاً مستمراً واضطراباً مزعجاً على أثرهم من توفر متعلقات الحياة عاوضي بمعدل تقليد ومحاكاة عيش الغربي المعاصر قال : «إن هذا الرجل المعاصر ... من دسغات فدية وتحصد عيني حد منه في روفته، فمدته الغنبي قد جعل ... سدد على فوق الغنبة لم يسق إليه، لكنه قد منه ... في مصيره هو» (44).

وصور إقبال صراع الإنسان العربي المعاصر مع الحياة الاقتصادية والسياسية، الأمر الذي أعشاه عن كل توجه روحي. فقال : «... الإنسان المعاصر قد أعشاه نشاطه العقلي وكف عن توجه روحه إلى الحياة الروحية الكاملة. فهو في حلبة الفكر وفي صراع صريح مع نفسه وهو في مضمار الحياة الاقتصادية في كعاج صريح مع غيره» (45). فالإنسان الغربي خاضع لسيطرة المادة التي جعلته مضطرباً الضلة بأعماق وجوده والحق به أصراراً كان لها أثر سيئ عليه. كما أكد أمثال ذلك حين قال : «وهو يجد نفسه أي الإنسان المعاصر غير قادر علي كبح أثره الجارفة، وجه للعالم حثاً طاغياً يقتل كل ما فيه من نضال سام شيئاً فشيئاً ولا يعود عليه من إلا تعب الحياة. ولقد استغرق في الواقع أي في مصدر الحق الظاهر للعائد، فأصبح مضطرباً

الضلال بأعماق وجوده. تلث الأعماق التي لم يسير غورها بعد»... (46)

وتما لذلك فإن إقبال كان حريصاً على تخلص المسلمين من تأثير الحياة المادية ودعوتهم إلى التمسك دينهم باعتباره هو القادر على إبعاد الإنسان المعاصر إبعاداً خلقياً يؤهله لتحمل المسؤولية ويرد إليه أبعائه المألوف وتوازنه الشخصي المفقود : «إن العالم اليوم أصبح مفتقراً إلى تحديد سوسولوجي، والدين الذي هو في أسمى مظهره ليس عقيدة لحسب أو كهنة أو شعيرة من الشعائر. هو وحده القادر على إبعاد الإنسان المعاصر إبعاداً خلقياً يؤهله لتحمل النبعة العظمى التي لابد أن يتمخض عنها تقدم العلم الحديث وأن يرد إليه تلث النزعة من الإيمان التي تجعله قادراً على العز ب شخصيته في الحياة الدنيا والاحتياط بها في دار البقاء» (47). واستمر إقبال محالاً حقيقة ما وصلت إليه حضارة الغرب من فقدان لوحته الزوحيه بسبب ما تعانيه من صراع مرير بين ... في ناسا محاضراته ... في فهم الإنسان لاسله ... إلى أين جاء وإلى أين المصير هو وحده الذي يكتفل له آخر الأمر الموز على مجتمع يحركه تنافس وحشي وعلى حضارة فقدت وحدتها الزوحيه بما انطوت عليه من صراع بين القيم الدينية والقيم المادية» (48). آمن إقبال بغدرة الإسلام على توجه حياة البشرية نحو ما تصبو إليه من ميه روحية لذلك ركز حركته الإصلاحية على إحياء الفكر الديني الإسلامي ومادى بإعادة فهمه من جديد ليقف المسلم على تلك الحقيقة ويجعل منها طاقة موجبة في حياته ويكون عنصر إصلاح للمجتمعات البشرية الثانية. ذلك عيس ما ذهب إليه إقبال في ثنايا محاضراته الفلسفية حين قال : «إن الإنسانية اليوم تحتاج إلى ثلاثة أمور : تأويل الكون تأويلاً روحية، وتحرير روح الفرد، ووضع مبادئ أساسية ذات أهمية عالمية توجه تطور المجتمع

الإنساني على أساس روحي، ولا شك أن أوروبا في العصر الحديث قد أفلتت نظاماً مثالية على هذه الأسس، ولكن التجربة تبين أن الحقيقة التي يكشفها العقل المحض، لا قدرة لها على إشعال جذوة الإيمان القوي الصادق، نلت الحدوة التي يستطيع الذهن وحده أن يشعلها (49). فالذين عند إقبال استطاع دائماً أن يهضر بالأفئدة وأن يهذل الجماعات بقضها وقصصها، ويقلهم من حال إلى حال، وهذا ما لم يحققه - حسب إقبال - التفكير المحرّد الذي لم يتر في الناس إلا قليلاً (50).

جلّي ممّا تقدّم حرص إقبال على ضرورة إعادة المسلم المعاصر إلى بناء حياته وفق التجربة الروحية والعقائد الإيمانية الهادئة للإسلام: كالتمجيد وخشم الرسالة حتى يتمكن من إعادة بناء ذاته والسيطرة على الطبيعة والواقع كما أثبت ذلك في محاضراته حين قال: «أما المسلم فإن له من هذه الأرواح النهائية القائمة على أساس من تسترل ينحدرت إلى الناس من أعماق الحياة والوجود، وما يعني به هدم الإنسان من أسود خراجية في الظاهر تلك الأرواح في عصف النورس، والأساس الروحي للحياة عند جسمه هو إيمان يستطيع أقلها استئادة أن يسترخض الحياة في سبيله، وما أن القاعدة الأساسية في الشريعة الإسلامية نسقون إن محمداً صلى الله عليه وسلم حاتم الأساء والمرسلين فإنه ينبغي أن تكون من أكثر شعوب الأرض في الحرية الروحية» (51).

ورغم ذلك كله فإن إقبال دعا أيضاً دعوة صريحة إلى الموازنة بين الواقع والعقل الديني وأكد اتجاهاً غير متعارفين: «العقل والواقع لهما في نظر الإسلام قوتين متعارضتين لا يمكن التوفيق بينهما، وتحقق المثال لا يتم معصم ما به وبين الواقع من صلات فصما كلسا يمزق وحدة الحياة المعنوية، ويحيلها إلى متضادات مؤلمة، وإنما يتم بما يهذله المثال من معي موصول متلعجا في الواقع ليجمع الواقع ملاتمة» (52).

وحسم إقبال في المسألة نهائياً وبين أن الإسلام بطبيعته يستجيب لعالم المادة ولا يلعبها لأنها أصل من أصول الحياة: «إن الإسلام يدرك ما بين المثال والواقع من اتصال لذلك يستجيب لعالم المادة، وبين طريقة النيطرة عليه بنية الوصول إلى كشف أسسها لعالمها واقعي للحياة» (53).

وكال القرآن الكريم مستند إقبال الأسس، إذ أقام حركته الإصلاحية على أحكام الإسلام وقيمه ومثله ودعم كل مبدأ نادى به بصريح القرآن، إذ استخرج منه ما بدا له حاداً لتوجيه الإصلاح، وصنع به ما كان مجالاً للحق والصواب من فكر وفكر وعمل... ولا تكاد تحلو صفحة من صفحات مؤلفاته الثرية والشعرية... من آية أو حرة من آية... فكتاب الله الذي كان هادياً له انعده بورا مشعاً لأولئك الذين صبروا في تيه تحت ليل طويل» (54).

وقال أيضاً: «سورة الفري الذي سلكه إقبال دعا بعض الناس إلى أن يعتبره شاعر القرآن لأنه تولى عليه وحظه، أنه نعمة أنفاه، وحمله في حبس المعسر، قلبه المؤمن، قصص شعره ما شاء، به أن يصنع من آيات ليكون في دعوته الإصلاحية على الحجة التي لا ريب فيها، ويهضرها بما كان أوّل الألباب في عقله» (55).

وفي هذا السياق أورد إقبال عديد الآيات القرآنية التي تدعو إلى التأمل في الطبيعة وإلى الأخذ بما دعا إليه القرآن الكريم من تدبر لتواقع: «إن ما يسمي اللغات إليه هو الانتماء التحري المام للقرآن، ممّا كوّن في أناعه شعوراً بقدير الواقع وحمل مهم آخر الأمر وأصعب العلم الحديث... ويرى القرآن أن العلم له عادات حديثة، فطرواته المعيرة تحمل حياتنا على الشكل بصورة جديدة» (56).

ومن ذلك المنطلق أدرك إقبال ضرورة مراعاة المسلم المعاصر ما يواجهه من معادلة صعبة تتمثل في الموازنة بين التثويت والتغييرات أو

بين المادى والفقه الدينى. وهي نواصب. وبين صور التطور الملاحقة الى تعرضها الحصارا الحديث (57)، وبهم اقبال الاسلام فيما مشترا، وفكر فكرة ختم النبوة نفسيا عقليا فريدا، اذ رأى انها دعوى للإنسان الى حصول كمال معرفته نفسه فقال: «ان يسود في الاسلام تسع سمات» الاخير في ادراك الحاج الى العالم النبوة فيها وهو «مرسوبي على ادراكها بعين لاشارة عنه لوجود معصدا الى الابد على متبوع نقاد فيه. وان الانسان لكي يحصل كمال معرفته نفسه ينبغي ان يترك ليعتمد في النهاية على رسالته هو» (58).

فانقصة بهذا المفهوم الاقناني قد بلغت كمالها في الاسلام لحيث لعل مكانها بعد ذلك وبزدي وحديث بعد انقطاع روحه، ذلك ما عر عنه اقبال صرحه في حد الشان ولما عر عنه في «كان آخر من المحاضرات حين قال: «ومرر الاسلام ثمرة العقل الاسلامي» (59). وسأترك مع حد الترتيب العقلاني لمر اعتر اقبال ان الاحسان هو «الحد الاساسي للإسلام» (60). لان الاسلام انما هو عبيد حاشية بل هو وحي وعبر. وقد كانت في في حركته ولا يزال. دافعا الى الاجتهاد والجدد. ومراكز مسجلات التعصب كل ذلك بعين معنى انفسى للتفكير الاقناني القائم على الجمع بين التجربة العنيفة والتجربة الدينية معا، فالرجل يدعو الى وجوب اعمال العقل والاعتد بعيدا الاجتهاد باعتبار مظهر من مظاهر الحركة في الاسلام ويرفض وصف الفكر الاسلامي بالحمود (61) وسدعو الى سد الفجوة لدى ادى الى تحقيق دور العقل الذي حث الدكر الحكيم على اعتماده، والذي صيرته الإنسان عن باقي الكائنات.

حاولا في ما تقدم تجلية خطة إقبال الإصلاحية معرضا شواهد من آثاره الشعرية ومعارضاته الفلسفية. والتي كانت فلسفة الدائبة قوامها ومحورها ومذاهبها. ثلث الفلسفة التي دعت إلى بحث مجتمع

مثالي كامل وادت الى قيام دولة مستقلة في شمال الهند «دولة باكستان» التي حلم بها اقبال وسحر بها فكره وشعره حتى قيل: «لم تعبر جمهورية مثالية من بين كل الجمهوريات والمدن الفاضلة التي احترتها حلام شعراء وفلاسفة من جمهوريه ولاطور الى مدته القاري الا جمهوريه وحده مدد. هي جمهوريه حال التي قضى عمره «شرايا ودعا لها رموسا ماذها الى ان اصحاب حليفه وفده هي جمهوريه باكستان التي عرف البور في سنة 1947» (62).

تنويه الدارسين برؤية إقبال الإصلاحية:

ان لمع لجياه اقبال وراثته الفكرية والفلسفي ومبداه لاصلاحي يبق على مكانة العنيفة ونفسه في مسار الفكر الفلسفي في الشرق والغرب. اذ له من ساعد ر مسرور اهتماما وحفوة وبسوبا كذا ان من من دارسيه. فقد اعربو جميعهم عن ربه. ... حل الادب والعمية والفلسفة والفكرية. لاصحاه سواء في شبه القارة الهندية. ر حقا مع احب رسالته بعد عانها لا مصادي. ... فضل رحمن الماكساي فسال في شان اقبال: «والحد ر لمسور لوحيد في الاسلام الحديث هو محمد اقبال». عني شانه بالاحسن. (تحدث الفكر الديني في الاسلام) حاول حادا ان يبرر ميثاقه بريا إسلامية جديدة» (63).

وحده عن الدكتور بطير قصير الباكستاني في محاضرة قيمته له عن اقبال قوله. «عني الزعم من اسماء اقبال العنيفة للإسلام فان رسالته شملت الاسانية قاضه محقق ذلك عالميتها. فهو دون شك شاعر الشرق وحكيم العنة (فلسوف العالم الاسلامي). وهو في الوقت نفسه شاعر الكون بأسره» (64).

ودعت الاسناد بديم القاسمي الباكستاني إلى ان اقبال يستحق من الحاجية الفكرية ان يُعتر ويُعد من أعظم مفكرى الإسلام وقادته وأن افكاره كانت في أعماق حل

المسلمين وأن تأثيره تجاوز حدود الهند وباكستان إلى أفغانستان والعالم العربي حتى وصل أثره إلى الدول العربية لما لا عرو أن تُسر إقبال من الشخصيات البارزة التي تبارت الاسماء (65)

أما في العالم العربي فقد مال إقبال اعتماد الكثير من الأدباء والمفكرين العرب، كيف لا وإقبال قد أحب دأبه العرب التي أحب حاتم النبي الذي أحبه علاماً حياً عظماً واعتده غاية المعنى، وعلى أن تظل أشعاره إلى لغة العرب فيهمومه، وكان المرحوم الدكتور عبد الوهاب عزام - مدير مصر سابقاً لدى باكستان - أول المهتمين بإقبال وفكره ويرجع إليه الفضل في التعريف به لدى قراء العربية، إذ ترجم حمله من دواوينه الشعرية النضالية التي حورت أفكاره الفلسفية الصاعدة بطريقة الدائرية، وقد قال عنه: محمد بن شاعر باعظ، ومصور مدح، مع دود راسخ شعره وفلسفه بين المسلمين ولا سيما في الهند، ثم أتبعه صيته وشاعرت آراءه في العالم، وفلسفه فلسفه الحياء والامل والعمل، مع حبه في الله، وشغل لخير الحامد في الرماد البقاء (66) وحصل الدكتور أبو عمران الشيع من حبه لخير مدحاً قضا ففلسفه محمد إقبال الدنية وشباب ربه في التي أصاب الرحل من امر، مفكرتي الهدف الاسلاميه في الثمنون الرابع عشر الهجري ويقول عنه: «إنه مصروف براسع ورحيل فاسون وسياسي وله العام بالثقافة الاسلاميه التي تروع فيها، وبالثقافة الفريته التي أطلق عليها في جملعات ألمانيا وبريطانيا العظمى» (67)

واعتبره علامة تونس الشيخ محمّد الفاضل بن عاشور «حكيم الإسلام الأكبر وقائداً من قادة الفكر الإسلامي وسجود الإسلام في العصر الحديث من غير مازع». وذهب الدكتور علي الشامي إلى أن منهج إقبال الإصلاحية يتجلى في نظريته «الدائرية» التي دعا إليها في دواوينه الشعرية، وأكد فيها على أن تربية الذات بالطاعة وضبط النفس والتبليّة الإلهية تمكّنها

من أن تزكو وتتأكد صلتها بالسماء وتتفجر عن عمل موصول لا يعرف الكلال وعندئذ تنطبع الذات أن تبعد عن السلبية التي ألغتها من جزاء تأثير التصوّف الهندي المذموم والتصوّف الأعجمي اللغزبي بسمان بالشعبي إلى محق الأناء أعني الذات بتجاوزها وشوك العمل (68)

وتوّه باحثون أجاب بذكر إقبال الإصلاحية وقذروا له محاولته التجديدية الشيعي نصبتها محاضراته الفلسفية ودواوينه الشعرية، فهذا الدكتور «ميشر» يهزّر في محاضراته الفتيّة «حركة الإصلاح في شبه القارة الهندية تحذد الاستعمار الإنجليزي» ما دام به إقبال في مجال الدعوة إلى التجديد والنهوض بالأمة هنا يجعله على رأس جميع المحدثين من شبه القارة الهندية إذ يقول: «ويعتبر محمد إقبال الأب الروحي لدولة باكستان الإسلامية»، أكد على رأس جميع المحدثين في شبه القارة الهندية حبه أن يحل مشكله الهدف الاسلاميه في العالم، حبه مدح فلسفه وفي محاضراته معرو، مدح بذكر دأسي في الإسلام، التي ألقاها في مختلف جامعات الهند عبر الفكر الإسلامي الكلاسيكي من حبه حبه سعاد فسه بالفلسفه وعلم النفس من أدنى إلى مساحات جديدة بالاحترام (69). وبرزت الباحثة الألمانية أن غاريا شيمل منزلة فكر إقبال الإصلاحية في مسار حركات التجديد الهندية الإسلامية وأشارت إلى الشعور الفني كأن يلازم الزجل ويعبر عنه من خلال أشعاره التي يذهب فيها إلى تشييه مع حرس الغافلة التي تسلك الضجراء في طريقها نحو الكعبة، ويغايّر بين دوره الفيددي شاعراً في المجتمع ودور النبي موسى عليه السلام الذي مد شععه، والذي فخر الماء عد صربه للصخور (70)

وقدّر الألمان العلامة إقبال فخصّوه بالدرس واستوا له جمعية تحمل اسمه (جمعية إقبال) تُمَي بفكره وتشره داخل ألمانيا وخارجها، وألقاوا له مصاب تذكاراً بساحة جامعة ميونيخ التي نال بها درجة الدكتوراه سنة 1907

كما اهتم المفكّرون والأدباء الفرنسيون بالعلامة إقبال وفكره وفلسفته وعزّزوا به لدى الجمهور العربي من قراء الفرنسية داخل فرنسا وخارجها

ذلك هو العلامة والشاعر والفيلسوف والمصلح إقبال الذي ذاع صيته شرقاً وغرباً. وتعرّضت فلسفته

الإصلاحية التي كشفت عن عمق وسعة فكره الإصلاحي. مدح الأدباء والشعراء والمفكّرون والفلاسفة إلى ترجمة أشعاره وتحليل فلسفته وتجليه رؤية الإصلاحية. وبرزوا مكانته العالمية التي لم يضاهه فيها غيره

الهوامش والإحالات

- (1) راجع على سبيل المثال ما ورد في "لمحة لوجيز"، مجمع لغة عربية، لتفسير د إبراهيم مدكور، القاهرة، 1994، ص 14.
- (2) محمد الطاهر بن حشور، تفسير الشعر والظهور، نشر الشركة التونسية للنشر 1982، ص 162.
- (3) محمد القاضي وعبد الله فولد، الفكر الإصلاحي في القرن 19 وسطح القرن 20، تونس، 1996، ص 1.
- (4) القلندر نفسه ص 84.
- (5) راجع زهور رمضان "من قضايا الإصلاح" مقال ضمن مجلة "مسالك"، مجلة مسالك، مرجع سحر ص 1.
- (6) تشرنوبلتي، محمد، اقرب: المثل والحقل، طبعة القاهرة 1994، ص 1.
- (7) هود، أيّية ص 1.
- (8) مسالك، مرجع سحر، ص 1.
- (9) الشيخ مدوي، مرجع مسالك، ص 1.
- (10) راجع نفسه، ص 1.
- (11) زهور رمضان، مرجع سحر، ص 1.
- (12) بهي، أحمد، ترجمة العلامة، ص 1.
- (13) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (14) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (15) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (16) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (17) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (18) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (19) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (20) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (21) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (22) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (23) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.
- (24) ولد محمد إقبال، الشاعر، ص 1.

- (23) جوت، الامراء في ٩١.
- (24) مقدر نفسه.
- (25) مقدر نفسه.
- (26) انار مع ورد في مروج الذهب، فكره نسبي ونسبي، سرد الحكيم، ص ١٩٥، ص ١٩٥.
- (27) اقبال، جوت، مروج الذهب، ص ١٩٥.
- (28) انصار الله، وفضل اقبال بالحق، ص ١٩٥.
- (29) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (30) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (31) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (32) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (33) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (34) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (35) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (36) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (37) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (38) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (39) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (40) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (41) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (42) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (43) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (44) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (45) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (46) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (47) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (48) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (49) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (50) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (51) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (52) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (53) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (54) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (55) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (56) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (57) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (58) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (59) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (60) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (61) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (62) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (63) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (64) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (65) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (66) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (67) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (68) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (69) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (70) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (71) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (72) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (73) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (74) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (75) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (76) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (77) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (78) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (79) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (80) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (81) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (82) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (83) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (84) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (85) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (86) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (87) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (88) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (89) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (90) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (91) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (92) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (93) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (94) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (95) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (96) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (97) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (98) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (99) مقدر نفسه، ص ١٩٥.
- (100) مقدر نفسه، ص ١٩٥.

في ميولاتهم وأذواقهم واتجاهاتهم الفنية والفكرية. وتظهر هيئة الدولة على الثقافة والفنون عامة في عدة مستويات كاحتكاك وسائل الإعلام ووسائل الإنتاج الفني والثقافي ومراقبتها وسن قوانين تقيد الممارسة الثقافية والعبة وتعد من حرية الإبداع والفكر. وتنزل كل هذه الممارسات في إطار السياسة الثقافية التي تتبعها الدول لاحتواء الجيدين الثقافي والفني

مفهوم السياسة الثقافية :

السياسة الثقافية مفهوم حديث، يرتبط بمجال الاقتصاد والتنمية الثقافي وينظر إلى حضور السياسة في الثقافة، ويعني إنشاء مؤسسات وهيكل فاعلة في الشأن الثقافي وتسيير عملها حسب الأهداف التي تحدها الدولة وبالوسائل التي توفرها. كما يعني «مسن الرامح والخطط والمشاريع الثقافية وجعلها وفعلاً على التكيف مع المجتمع وتلبية حاجياته». وهي «أداة حقيقية في تنمية المجتمعات»^(١١)، ويمكن أيضاً أن تتحول إلى «أداة لتثبيت شرعية الدولة وسلطانها»^(١٢) ما يفت احتكاك السلطة السياسية للعدل الثقافي وتوطئة «وإدماج» ضمن أجهزتها الأيديولوجية»^(١٣) خدمة لتوجهاتها ومشاريعها السياسية. وتعكس السياسة الثقافية عن التوجه السياسي العام للدولة وهي دليل الباحث عن مكانة الثقافة والممارسة الثقافية في دولة ما.

تُعرّف منظمة اليونسكو السياسة الثقافية على أنها «مجمّل خطط والأفعال والممارسات السياسية التي تهدف إلى سدّ الحاجات الثقافية لبلد أو مجتمع ما عبر الاستثمار الأقصى لكل الموارد المادية والبشرية الثوفرة لهذا البلد وهذا المجتمع»^(١٤)، أي أن الدولة مُطالمة باستغلال كل مواردها المالية والبشرية والمادية التي بإمكانها أن تخدم الثقافة، التي هي مجال عمل المفكر والمبدع والصال والنقاد. وذلك حسب متطلبات الشعب وحاجياته. وبالتالي على السياسة الثقافية أن تستجيب في صفة برامجها وأهدافها إلى طبيعة المجتمع ومنطلقاته الثقافية وإلى طبيعة الثقافة نفسها وأن لا تخيب آمال

أما السياسة فهي ممارسة السلطة لتوجيه حياة مجتمع ما. وهي النظم العام الذي تبنّاه الدولة والوسائل التي تتبعها لكس وعامسة السلطة في مختلف المجالات ولتحقيق الأهداف التي رسمتها. وهي تنفيذ اختياراتها من خلال المؤسسات العامة والخاصة لأرساء نظامها العام. وهي فن وعمرنة تسير شؤون المجتمع في إطار المصلحة المشتركة^(١٥)، وهي «مطربة الصراع وممارسه»^(١٦)، وينضج ها جانب القوة والفعل المادي لسلطة السياسية التي يعرفها محمد س أحمد على أنها:

«ممارسة إنسانية من جملة ممارسات إنسانية أخرى، تنتشر وفقاً لثلاثة مكونات:

- عناصر فاعلة منظمة تتواجه وتتكامل وتتصارع
- مؤسسات تشر فيها العناصر الفاعلة قوتها حسب قواعد اللعبة المعروفة
- مشاريع وتضاميم وروايات تُعرف من خلالها هذه العناصر الفاعلة بنفسها وتوجه نشاطها مستهدفة من الصراعات العامة»^(١٧)

السياسة إذن هي عملية تسيير شؤون المجتمع وبضم حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية. ويختلف التوجه السياسي بين الدول باختلاف تاريخها وثقافتها وطبيعة مجتمعاتها. ويمكن أن تؤدي الممارسة السياسية إلى خلق مجتمع متوازن ومتساوي الأفراد. كما يمكن أن تتسبب في تقسيم المجتمع وتفرقه وحلق النزاعات والعراوق الطبقة التي غالباً ما تتج عنها طواهر اجتماعية تمثل الحركة الطبيعية للحياة اليومية. وتعتمد الدولة في تطبيق مشاريعها ومخططاتها السياسية عدة هيكل ومؤسسات عامة، بالإضافة إلى المؤسسات الخاصة، التي يمكن أن توجهها وتتحكم في مسارها بأشكال مختلفة^(١٨).

ولوهي السلطة السياسية مشد حضور الثقافة والفنون في الحياة اليومية للمجتمع ومدى تأثيرهما على سلوك الأفراد وفكرهم وعاداتهم. سعت إلى سيط مواردها على المجالين لتستعملهما كوسيلة ضغط على الأفراد للتحكم

المثقف، الذي إذا لم تستجب السياسة الثقافية لانتظاراته سوف يُصاب حتما بحالة اعراب شديدة وسيؤثر لديه شعور بعدم الاندماج في المجتمع وبإلتهامش والرفض والاحتقار وهو شعور يمكن أن يؤدي إلى ردود فعل سلبية، ذلك أن المثقف هو فرد من المجتمع وإذا فقد المجتمع توازنه قلّت درجة اندماج الأفراد داخل أطروهم الاجتماعية الضيقة أو الموسعة.

السياسة الثقافية إذن هي ممارسة تنفيذية في الحقل الثقافي تركز إلى أسس المنحى السياسي العام للدولة وتُسَير عملية إنتاج الآداب والفنون التي عليها أن تحصح إلى المواصلات الجمالية التي يسطرها هذا المنحى السياسي الراجع بالنظر إلى الحزب المسير للدولة، فلا يمكن للإنتاج الأدبي أو الفني أن يكون مستقلاً عن المسار السياسي العام للدولة التي تتدخل في مختلف مراحل عملية الإنتاج الثقافي والإبداعي، من التخطيط إلى الخلق والتسويق عن طريق مؤسساتها وهيئاتها الإدارية، وبالتالي يبدو أن إمكانية وجود ممارسات ثقافية مستقلة عن السياسة غير واردة. يستلزم بعض الممارسات التي حاولت قدر الإمكان أن تصمد وحافظ على نشاطها في ظل ظروف سياسية صعبة، كما تعني السياسة الثقافية «الإشراف الإداري والتنظيمي والمؤسساتي والتمويلي على تنفيذ الاختيارات الرسمية في مجال الثقافة وعلى إكسابها طابعاً إجرائياً ملزماً للمجتمع» (12).

تتفرّع عن السياسة الثقافية سياسات أخرى مختلفة حسب المجالات وحسب طبيعة الممارسات الثقافية نفسها فالممارسات الفنية مثلاً هي أشكال ثقافية تظهر في ثقافة ومجتمع ما ولكنها تتميز بخصوصيات معينة تحكم طبيعتها وأهدافها، مما يستوجب وضع سياسة خاصة بها ولكنها متفرعة عن السياسة الثقافية التي هي بدورها تستجيب للسياسة العامة للدولة.

ويمكن أن نقول إن السياسة الثقافية هي جميع الأدباء والطرق التي على السلطة أن تستعملها لحماية الأنظمة البعيدة والأخلاقية والعبء والتضاد والمكفر

الثقافي لهذا المجتمع وتطعم ممارساته وأسطه الثقافية وأحوالها صمى إطار يصنع استمراريتها وعاجتها

تتأثر السياسة الثقافية بعدة عوامل مختلفة تؤثرها وتتحكم فيها، ومن بينها درجة وعي المجتمع ومفهوم الثقافة والعمور ومكانتها بالنسبة إلى الدولة وإلى الأفراد أعضاء التوجه السياسي العام للدولة، السن الاجتماعي والاقتصادي، درجة التقدم التكنولوجي وطبيعة السياسة التنموية العامة للدولة، وتتدخل هذه العناصر في أشكال علاقة الدولة بالشأن الثقافي التي تؤثر حتماً على مكانة الثقافة والممارسة الثقافية وعلى واقع المثقف والمدع.

أشكال تدخل الدولة في الثقافة :

يصنع «فرنسوا كولبار» (François Colbert) ثلاثة نماذج رئيسية لتدخل الدولة في الشأن الثقافي في الدول المصطنعة، وهي الدولة المخططة والدولة المانحة والدولة الخاصة (13). ويمكن أن نتطرق إلى تصور «كولبار» لتدخل الدولة في الثقافة، لفهم أشكال هذا التدخل أولاً، ثم في مرحلة حرة لمحاولة تحديد شكل تدخل الدولة الثقافية في الشأن الثقافي والفني.

الدولة المخططة :

تؤخذ قرارات الشأن الثقافي في الدولة المخططة من طرف السلطة وحدها وتُفرض على كامل المؤسسات والإدارات والهيئات الثقافية، كما تُحدد الدولة أهداف ووسائل الممارسات الثقافية ثم تستغل سلطتها لتفرض هذه السياسة على كافة المؤسسات وتلزمها بتطبيقها (14).

وتُمكن الدولة المخططة الجهات من حجم معين من الوسائل المادية لدعم وتطبيق سياساتها العامة والثقافية في البلاد، وحل وزارة الثقافة، أو ليعمل المسؤول عن الشأن الثقافي - المكاتب الأولى في هذه الدولة، فهي التي تقرّر وتحفظ للمشايخ العظام وهي وحدها التي حددت حاجيات المجتمع ومطالباته الثقافية. ويعتبر «كولبار» فرنسا مثلاً للدولة المخططة (15).

الدولة المانحة :

تُشجّع الدولة المانحة على صناعة الإبداع وممارسة الثقافة والفنون عن طريق تأسيس هياكل وجمعيات ذات أهداف غير ربحية تهتمّ بدعم وتنظيم وتشجيع الفعل الثقافي. وتكون هذه الهياكل مستقلة عن الدولة في قراراتها ولا تخضع لأية رقابة حكومية. وتمثّل دور الدولة فقط في «تشجيع المؤسسات الخاصة إلى جانب توفير الموارد المالية اللازمة لممارسة الثقافة» (16).

ويُرجع «كولار» ظهور هذا النموذج إلى الحرب العالمية الثانية التي دفعت بريطانيا إلى خلق وسائل ترفيه وتسليّة لتخفيف أثر الحرب على مواطنيها. فأمرت بوضع هيكل مدني أي غير حكومي ليهتم بهذا الشأن، فتأسس «مجلس التشجيع على الموسيقى والفنون» (17).

الدولة الحاضنة :

تؤخذ القرارات الثقافية في الدولة الحاضنة من طرف الشعب، فأفراد المجتمع هم الذين يحددون حاجاتهم الثقافية وعليهم أيضاً إيجاد الترسّلات اللازمة لتحقيقها. والدولة الحاضنة لا تخصص نسبة كبيرة من موارثها للثقافة (18)، لأنها تعتبرها من مشغولات المجتمع وتكتفي فقط بتسهيل تحقيق أهدافه وحاجياته الثقافية عن طريق التوجيه والدراسة، فتتكوّن داخل الدولة الحاضنة هياكل ومنظمات ثقافية ذات أهداف غير ربحية تتكفّل بتصور المشاريع الثقافية وبحثها وإيجاد إمكانيات تحقيقها.

تتعدّد أشكال تدخل الدولة في الشأن الثقافي. حيث تقوم الدولة المخططة على مركزية السلطة في اتخاذ قرارات الحياة الثقافية وإيجاز المشاريع، سيما تشجّع الدولة المانحة على الاستثمار في المجال الثقافي عن طريق توفير الموارد المالية وإنشاء المؤسسات الثقافية، في حين تهتم الدولة الحاضنة بالسياسة العامة وترك السلطة الثقافية بين يدي أفراد المجتمع الذين يحددون حاجاتهم ويحققونها بتأطّر الدولة وإشرافها ولكن بنسبة صئيلة من الدعم المادي مقارنة بالنموذجين الآخرين. ويدعوا

هذا الاختلاف بين الأشكال الثلاثة إلى التساؤل عن تأثيرها على واقع الممارسة الثقافية وعلى توجيه الذوق العام للمجتمع.

ومن الواضح أن هذه النماذج لا تؤثر وحدها في الذوق العام للمجتمع، ذلك أن الجمهور المستهلك للثقافة والفنون لا يتغير بتغير الخطط والأشكال السياسية الدقيقة فقط وإنما تتدخل عدة عوامل أخرى في عملية توجيه الاستهلاك الثقافي والفني لديه، كمستوى العيش والقدرة الشرائية ومكانة الثقافة في التاريخ ولدى المجتمع. والعادات والتاريخ الثقافي ودور الترويج الإعلامي للمواد الفنية. وهي كلها، في نظرنا، عوامل وعناصر مؤثرة جداً في عملية الاستهلاك الفني والثقافي بصمة عامة.

أشكال العلاقة بين السياسة والثقافة :

يبدو أن الجمع بين الدولة والفن والثقافة في علاقة واحدة أمر غريب نسبياً، فالدولة هي رمز السلطة والقوة والاحتباب الأكثر تحليلاً في النشاط السياسي هو ممارسة السلطة (19)، بينما يرمز الفن وكذلك الثقافة إلى قيم الجمال والخير والانسجام، وهي قيم روحية بالأساس. وعلى الرغم من هذه التناقضات فإنه يصعب الفصل بين الدولة والفن والثقافة، فلا وجود لدولة أو مجتمع بشري دون ثقافة غيره من المجتمعات، كما لا يمكن لنا أن ننصّر حياة فنية أو ثقافية دون تنظيم واحتواء ودعم من طرف الدولة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وتختلف أشكال وتجليات علاقة الدولة بالثقافة حسب عوامل عديدة رعا أهمها طبيعة السياسة العامة للدولة أي التوجه السياسي العام وطبيعة الثقافة والمجتمع.

إن السؤال الذي يطرح نفسه عند الحديث عن الثقافة والسياسة هو كيف نشأت هذه العلاقة وما هي الظروف التي ساعدت على ظهورها؟ يبدو أن السياسة قد تمكّنت من التوغل عميقاً في حياة المجتمعات إلى درجة التحكم في اختياراتها الثقافية والفنية والحملات، فقد سمحت لنفسها باقتحام عالم الثقافة اقتناعاً منها

بشدة تأثيرها على المجتمع وسعيًا إلى تحويلها إلى أداة سيطرة وحكم وتوجيه، «وإن امتداد السياسة إلى الحياة الثقافية هو الذي ظهر في بداية الأمر، وقد أدى إلى تدخل السلطات العامة في القضايا التي لم يكن لها عينا سلطان» (20).

تشير الثقافة إلى عالم المعرفة والعقل والإدراك والنظريات والقيم والأخلاق والفنون، في حين تشير السياسة إلى عالم القوة والعمل والمصلحة والسلطة، لذلك يمكن انطلاقًا من هذا الاعتبار أن نتصور علاقة السياسة بالثقافة في مستويين اثنين: علاقة النظر بالفعل وعلاقة القيم بالمصلحة (21).

علاقة النظر بالفعل :

إن الثقافة باعتبارها منظومة نظرية وتنظرية تعبر عن المعرفة والحكمة تحتاج إلى السياسة التي ستوفر لها محالًا لتطبيق نظرياتها والخروج بحكمها من عالم الفرضيات والمثل إلى عالم العمل والممارسة والسلطة هي التي تفتح مجالًا أمام الفكر والنظريات وأمام المثقفين ليطبّقوا أفكارهم ومواقفهم على أرض الواقع وهي أيضا التي بإمكانها أن تحرم هؤلاء من نشر فكرهم أو حتى من التفكير أحيانًا، ويشهد على ذلك تعدد بعض السلط السياسية إلى التصدي لكل تيار فكري أو ثقافي أو فني مخالف لها بالقمع والعنف والقوة، ولنا في ذلك مثال سياسة بورقية «التي محت محي غير ديمقراطي ومعاد لأي فكر أو رأي لا يصدر عن قيادة الحزب الحاكم» (22).

وإن ما يميز السلطة السياسية هو رفضها للاختلاف والتدب وإبعادها عن الانتقاد واستعمال كل قدراتها وآلياتها ومحتلف وسائلها لقمع ظهور أي رأي مختلف عنها وكتم كل الأصوات المنادية بغير شعاراتها. إلا أن الثقافة وفي ظروف معينة تكن أن تتحول إلى راع للسلطة فتدعمها بكل الوسائل وتنادي بنفس شعاراتها. كما يمكن أن تستعيد السياسة من الثقافة، وتعيد لها من

النظريات الثقافية التي يأتي بها العلماء والمثقفون، لتكون الثقافة بذلك رابطًا بين السياسة كرمز للقوة والثقافة كرمز للمعرفة والفكر، أي بين العمل والعقل، «فالثقافة بحاجة إلى السياسة للاتصال بالواقع والتفاعل معه، والسياسة بحاجة إلى الثقافة للاتصال بالمعرفة والارتباط بها» (23). كما أن السياسة تستقي بعض مناهجها ونظرياتها من فكر المثقفين والعلماء والباحثين، ولكن بحسب ما يخدم أهدافها فقط، أي أنها تختار وتغز من النظريات الثقافية ما يمكن أن يساعدها على تحقيق مشاريعها التي سطرته واقتنعت بها وليس على كل النظريات. فكل موقف معارض أو مخالف أو يشكل تهديدًا أمام مسارها وخطتها تواجهه بكل آليات الرفض والقمع.

علاقة القيم بالمصلحة :

تعرّف السياسة على أنها «نظرية الصراع وممارسته ومن السوء، والاسم هو» وتحقيق الممكن انطلاقًا من «الممكن» (24). وبالتالي يمكن أن نقول إن الهدف الأول للسياسة والممارسة السياسية هو قضاء المصلحة بعض النظر عن طبيعتها وعن طريقة قضائها. لذلك ظهرت عدة سياسات متفرعة عن السياسة العامة تختص كل واحدة منها بمجال دون الآخر، فجدد مثلا السياسة الاقتصادية والسياسة الاجتماعية والسياسة التعليمية والسياسة الثقافية... وكل هذه السياسات هي وليدة التوجه السياسي العام للدولة وبالتالي لا يمكن أن تكون مستقلة عنه، بل تنبع على نفس مواله وتنتج تابعة له ومقيدة به بهدف قضاء المصالح التي يحددها.

وإذا كانت الثقافة «طاهرة اجتماعية كنه تشمل القيم والمعايير والمثل والمعارف والمهارات والروى والتمثلات وضوابط السلوك التي تشترك فيها مجموعة ما وتحمي بها عن مجموعات أخرى» (25). وإذا كانت عالم القيم والمثل الذي يشأ فيه الإنسان ويسعى منه خلاصه وفكره ومبادئه، فإن السياسة كمنهج تشترك مع الثقافة كمنهج في صغي الثبات والغير، إلا أن التعبير في السياس

الثقافي، وأهم هذه العناصر هو التوجه السياسي العام للدولة، حيث أن السلطة تهدف من خلال وضع سياستها الثقافية إلى تحقيق حملة من الأهداف والمشاريع. لذلك تعمل على توجيه السياسة الثقافية بما يساعدها على بلوغ غاياتها. كما أن امتناع المحالين الثقافي والفني على الميادين المحاورة كالاقتصاد والخدمات والصناعة، جعل الواحد من الاعتبارات الجانب الاقتصادي للعمل الإيديولوجي واجباً على السياسات الثقافية.

السياسة العامة للدولة :

تعتبر السياسة الثقافية جزءاً من السياسة العامة للدولة فهي تنبع من توجهها العام وتكرس اختياراتها وتعمل بالآليات. لذلك تبقى المؤسسة الثقافية بجميع هياكلها وتوجهاتها تابعة للمؤسسة السياسية بل خادمة للشأن السياسي وداعمة له. فلا وجود لمؤسسة ثقافية مستقلة أو خارجة عن النظام. حيث نهجت أغلب الأنظمة السياسية، في نظرها، في فرض هيمنتها على المؤسسات والممارسات الثقافية وحلها في خدمة السياسي قبل الثقافي وعلى الخصوص وهو ما عاشته تونس، في مختلف مراحل تاريخها، حيث بقيت كل المؤسسات المشرفة على الشأن الثقافي مجرد هياكل إدارية تابعة لإدارات ووزارات الدولة التي تُشرف عليها وتضع برامجها وتحدد أعضائها والعاملين فيها. كما يُصطط نظامها العام بموجب قانون أو أمر رئاسي. مما يجعل المؤسسة تتحرك داخل إطار ضيق ومجال محدود. وعادة ما تُوضع البرامج من طرف مجلس يحدد أعضاؤه الوزير ويصادق عليه الرئيس، ولنا في هذا الشأن أمثلة كثيرة، حيث تصدر جميع تسميات الأعضاء و رؤساء المجالس بالمؤسسات الثقافية والمسؤولين عنها بمقتضى قرار من وزير الثقافة أو رئيس الدولة ويُشر بالرائد الرسمي (24)، وعادة ما يكون المسؤولون على المؤسسات الثقافية ذوي منتماءات حزبية داخل الدولة. فلنحس الأعلى للثقافة موسى الذي تأسس بموجب الفصل 21 من الامر عدد 77 لسنة 1973 المؤرخ في 31 أكتوبر والمتعلق بتنظيم وراثة

ثابت في الثقافة والمتغير في الثقافة ثابت في السياسة. فإذا كانت مصالح السياسة تتغير حسب الأشخاص الذين يتداولون على السلطة فإن مصلحة الثقافة واحدة لا تتغير أبداً وهي نشر الوعي وتغذية الفكر وترويض قيم أخلاقية مطلقاً كالسواوة والعدل والإبداع والخلق والحب. أما السياسة، فالثابت فيها هو وسائلها وإن تعددت وتنوعت، فللدولة حاصية الإكراه ومفهومها ملازم لمفهوم القوة والنفوذ (25)، لذلك يمكن وصف كل أدوات السياسة بالقمعية والزجرية والعنف، أما أدوات الثقافة فهي الحوار والخطاب والإقناع بالملطق والعقل والتجربة، وهي بعيدة كل البعد عن العنف والإكراه والعصية. فمهما كان موقف الفكر ومهما كانت شدة اقتناعه به، لن يفرض على أحد أن يقتنع وأن يقتدي به.

من خلال ما تقدّم ورغم تعارض المنظومتين، تبدو جلية علاقة السياسة كمصلحة بالثقافة كقيمة. «فمنطق القيم يختلف عن منطق المصلحة، وهذا المنطوق قد يلتقيان وقد يفترقان، يلتقيان باقتراب السياسة من القيم ويفترقان بانبعاد السياسة عن القيم» (26). أي أن السياسة تبقى ناقصة دون الثقافة التي تملك عالم القيم. كما أن للثقافة مصدحة تربص بالسياسة هي التي تُصور مسارها وتُحدد مصيرها، إما بالبقاء أو بالزوال.

إن علاقة الثقافة بالسياسة هي ضرورة لا غنى عنها، فلا يمكن الفصل بين المنظومتين ولا إعلاء واحدة على الأخرى، فشان الثقافة هو إعلاء الفكر وتثوير العقول ولا يمكن أن ينجح أي مشروع ثقافي دون إرادة السياسة. كما أن المشاريع السياسية لا تنكس أي شرعية منطقية إذا ابتعدت عن عالم القيم أي عن الثقافة، لذلك يجب أن تتكامل المنظومتان دون أن تتدخلتا، فكل منهما عبء وأهداف تختلف عن الأخرى ولكل منهما طبيعة عمل خاصة بها.

العناصر الفاعلة في السياسة الثقافية :

تتدخل في عمل السياسة الثقافية مجموعة عناصر ذات علاقة مباشرة أو غير مباشرة بالمجال الفني أو

الشؤون الثقافية. نصم من بين أعضائه ممثلاً عن الحزب الاشتراكي الدستوري وראسه وزير الثقافة (29)، وبالتالي يمكن القول أن كل هيكل اداري أو مؤسسة تعمل في الحقل الثقافي تتضمن من بين أعضائها والمسؤولين عليها ممثلاً عن الحزب الحاكم تكون مهمته توجيه عمل تلك المؤسسة بما يخدم حزبه ومراقبة نشاطها والمشاركة في وضع برامجها.

ولقد قامت سياسة بورقية على مركزية الدولة وتقردها بسلطة القرار وبنيت على إخضاع المجتمع والسيطرة على المؤسسات الثقافية والدينية التقليدية وتوطئتها حسب ما تقتضيه السياقات والظروف (30) حيث ارفضت سياسة بورقية ثقافة الاقليات الشعبية بسبب اختلافها (11)، لذلك عجزت عن خلق نظام ثقافي متين وقوي قادر على التصدي للظواهر الدخيلة ومواجهتها. فأخفقت في حفظ الثقافة الشعبية ورمي نشر ثقافة الأمة التي دعت إليها حيث عرفت البلاد التونسية في فترة حكم بورقية أزمة سياسية اقتصادية نظراً للفشل البورقوي في التقليد بـ «إحداث تنمية اقتصادية واجتماعية» (12) ولم يخلف ربح صفقات الشعبية عما كانت عليه في فترة الاستعمار (13)، وقد تفاقمت الأزمة في فترة حكمه الأخيرة، فاضفت الدولة وهزلت أجهزتها، ليكون ذلك العائق الأول أمام بناء النظام الثقافي. كما أن توظيف الدولة للمؤسسات الثقافية في الدعاية لمشروعها السياسي وترسيخ توجهاتها العامة غير مسار الثقافة وساقها الى وجهات بعيدة عن مفهوم اختيقي للمسؤولية الثقافية، وهو ما أعاق «حرك الثقافية» وسبل الممارسات الابداعية والفنية. ومن الضروري الإشارة الى أن السياسات الثقافية في المغرب العربي كانت أليد اليمنى للدولة الوضعية لأسسكال نموذجها وتدعيم سلطانتها، ففي كثير من الحالات، كانت تتناط بلجان محتصة داخل الحزب الحاكم مهمة صياغة السياسة الثقافية وصطل أولوياتها (14).

وقد تواصلت هذه الممارسات السياسية حتى بعد انتهاء حكم بورقية الذي لم يكن يمثل تحربة في

الديمقراطية السياسية (35)، حيث سارت سياسة بن علي على نفس المنوال، فبقيت قرارات الشأن الثقافي من مشمولات الدولة التي تدرس المشاريع وتضع القرارات وتصدر الأوامر بمنزل عن أهل الاختصاص. حتى أفضت بالبلاد إلى حالة من التصحر الثقافي بعد أن دخلت الثقافة في منطوق السوق واقتصعت المادة الثقافية والفنية لعمال تجارية واقتصت حولتها الى صنع يحفز من رايها حار الثقافة والفنون ارباحاً مادية تنمو الاعتقاد. اضافة الى استعمال السبغة للعب والقمع للتصدي لأي فكر مختلف عنها. وقد كانت سبغة هذه الممارسات هي سيادة نمط ثقافي موحد لا يمثل بالضرورة تصورات المجتمع وذوق «براده» ولا يعرض حاجياتهم الثقافية، فهو نمط مفروض من الدولة التي تصوع وحدها البرامج الثقافية وفق عادات جاهرة لتفدها للمجتمع واستهلاكها بوعي أو دون وعي. وتعتمد الدولة في إخضاع المجتمع وإجباره على استهلاك المادة الفنية المندمة على جهاز الاعلام الذي يُمدّ سلطة شديدة التأثير على الأفراد، فعملية الإشهار المتكررة والدائمة تحلل القرع بسبغ في فتح الاستهلاك الأولاعي.

الاقتصاد العام والاقتصاد الثقافي :

تتأثر السياسة الثقافية بالمسار الاقتصادي للدولة من حيث حجم إنتاج الأعمال الابداعية وظروف مشاء العمل الفني. فإذا غاب التمويل والتبني في عملية الصناعة الثقافية غاب المتوحي الثقافي

ونادراً ما تولي السياسات الثقافية المعتمدة أهمية للإنتاج الابداعي سواء كان أدبياً أم «فناً» خاصة إن لم يكن يخدم مباشرة التوجه السياسي. وهو ما يعسر إمكانية تراجع العملية الابداعية والإنتاج الفني والأدبي. كما تتدخل في توزيع المبراة وفي دعم الإنتاج عوامل أخرى مؤثرة في الشأن الثقافي. ودلّت يعود أساساً إلى صعوبة التوجه السياسي العام (تقدم على مترتبة بسبغة ولإعداد الفنانين والمثقفين من المشاركة في حدد قرارات الشأن الثقافي. «السياسات العامة» تحفظ وتند

وتُحَرِّعُولُ عَن الْمُتَقَفِّينَ الَّذِيْنَ لَا يُسْتَشَارُونَ فِي بَيَاءِ
«الْأَحْيَاءِ» (14). وَالنَّيَّاسِيَّةُ رَعْمٌ وَعِيَهُ قُدْرَةُ الْمُتَقَفِّ
وَالْمَنَاقِلُ فِيهِ لَا يَعْتَرِفُ بِهَمَا كِفَاعِلَيْنِ فِي الْمَجْتَمَعِ وَلَا
يُؤَلِّمُهُنِ أَيْ هِمَامًا. بَلْ عَلَى الْعَكْسِ عَامًّا، يَسْعَى كُلُّ
الْأَدَوَاتِ وَالْوَسَائِلِ الْمُتَوَفَّرَةِ لِدِيَةِ الْقَضَاءِ عَلَى كُلِّ فِكْرٍ
مُخْتَلِفٍ أَوْ مَعَارِضٍ لَتَوْجِهَةِ السِّيَاسِيَّةِ وَلِظُلْمَةِ الْحُزْبِيَّةِ
وَكَثِيرًا مَا «لَدَا السُّلْطَةَ إِلَى الْعَنْفِ لِكَمِّ الْأَقْوَامِ وَالْجَامِ
الْأَصَوْتِ الْحَرْبِيَّةِ الشَّعَاعَةِ» (15)، وَرَعْمٌ أَنَّ الثَّقَافَةَ
بِمَاكَدِهَا أَنْ تَكُونَ أَحَدَ الْحَرَكَاتِ الْاِقْتِصَادِيَّةِ الرَّئِيسِيَّةِ فِي
الدَّوْلَةِ عَن طَرِيقِ اسْحَابِ وَاسْتِهْلَاكِ الْمَوَارِدِ لُحْمِيَّةٍ وَاحْتِمَامِ
الثَّقَافَةِ وَالْمَشَارِيعِ وَالْمُؤَسَّسَاتِ الْخَاصَّةِ الَّتِي تَسْتَمْتِرُ فِي
الثَّقَافَةِ وَالْعُنُودِ وَالْقَادِرَةِ عَلَى تَوْفِيرِ فُرُصِ الْعَمَلِ وَتَدْبِثِ
عَن طَرِيقِ الْمَهْرَجَانَاتِ وَكُلِّ التَّطَاهُرَاتِ وَالْأَحْدَاثِ الْعِيَّةِ
وَالْحَاصَةِ الْمَوْسِيقِيَّةِ الَّتِي تَسَاهِمُ فِي إِبْعَاشِ السِّيَاحَةِ
الثَّقَافِيَّةِ، إِلَّا أَنَّ الدَّوْلَةَ تَسْعَى بِكُلِّ الطَّرِيقِ إِلَى احْتِكَارِ
الْمِيْدَانِ الْفَنِيِّ وَالثَّقَافِيِّ بِفُرُصِ هِمَامِهَا عَلَى الْمُؤَسَّسَاتِ
الْاِقْتِصَادِيَّةِ الْكُبْرَى، حَتَّى يَنْسَبَ لَهَا الْحَكْمُ فِي الْحُرُوكِ
الْاِقْتِصَادِيَّةِ وَالثَّقَافِيَّةِ لِلدَّوْلَةِ بِمَا يَخْدُمُ مَصْلَحَتَهَا مِنْ حَقِيرَةٍ.
كَمَا «تَعْمَدُ إِلَى السُّبْطَةِ عَلَى كُلِّ دَوْلَةٍ اِقْتِصَادِيَّةٍ
وَالْاِحْتِمَامِ وَالنَّيَّاسِيَّةِ طَعْمًا لِلْأَفْرَادِ وَرَحْلًا لِلْعَمَلِ
الْمُتَحَالِفَةِ مَعَهَا» (16).

وَأِنْ أَهْمُ مَا يُعْبِقُ عَمَلِيَّةَ النُّهُوصِ بِالْاِقْتِصَادِ الثَّقَافِيِّ
وَتَحْقِيقِ عَمَلِيَّاتِ اِقْتِصَادِيَّةٍ كَرْمَى، فِي ظَنَرِنَا، هُوَ عَامِلُ
الْعُمُودِ وَدَرَجَةِ التَّعْتِيمِ الْقَصُودِيَّ الَّتِي تَغْلِبُ عَلَى
تَنْظِيمِ الْعَمَلِيَّاتِ الثَّقَافِيَّةِ، فَالْمِيزَانِيَّاتِ وَنَسَبِ الْاِسْتِمَارِ
لِأَسْرَاعِ الدَّوْلَةِ لَا تَنْطَاقُ مَعَ الْوَسْعِ الثَّقَافِيِّ وَالْوَقْعِ
الَّذِي يَطْلُبُ مَزِيدَ الْاِهْتِمَامِ وَالِدَّعْمِ، لِذَلِكَ

يَنْبَغِي الْعَبِيرُ فِي هَذَا الْمَجَالِ مُسْتَعَصِيًّا إِلَى حَيْثُ تَحْقِيقِ
الْثَّقَافَةِ وَالْوَصُوحِ الْاِقْتِصَادِيَّيْنِ، أَيْ كَشْفِ كُلِّ الْمَوَارِدِ
الْمَالِيَّةِ وَالْمَصَارِيفِ وَالتَّعَقُّاتِ وَالْمَشَارِيعِ الْمُنْتَزَعَةِ فِي الْمِيْدَانِ
الثَّقَافِيِّ وَالْفَنِيِّ بِدَقَّةٍ وَيَكُلُّ أَمَانَةٍ حَتَّى تَنْتَكُنَ مَن كَشَفِ
مَوَاطِنَ الْخُلُقِ وَتَعَدَّلَهَا. «فَالْاِسْتِمَارُ فِي الصَّاعَاتِ
الثَّقَافِيَّةِ عَمَلِيَّةٌ تَرَكَمِيَّةٌ تَطْلُبُ مَن وَاضَعِي السِّيَاسَةِ أَنْ
يَنْتَحِلُوا بِالْمُرُونَةِ... وَيَتَعَدَّوْا عَن التَّرْتُّبِ» (17).

فِي تَقْوِيمِ السِّيَاسَةِ الثَّقَافِيَّةِ :

يَحِبُّ أَنْ يُرَاعَى فِي دَرَاةِ السِّيَاسَاتِ الثَّقَافِيَّةِ عِدَدُ
مِنَ النُّقَاطِ الَّتِي مَن شَأْنُهَا أَنْ تَقْدَمَ لِلْبَحْثِ تَصَوُّرًا شَامِلًا
لَأَسَاسِ وَتَوَحُّجَاتِ الدَّوْلَةِ فِي الثَّقَافَةِ.

وَمِنَ بَيْنِ هَذِهِ النُّقَاطِ يُمْكِنُ الْاِنْتِقَالُ مِّنَ الْاِطْلَاقِ
التَّارِيخِيِّ وَالسِّيَاسِيِّ وَالثَّقَافِيِّ الَّذِي يَكُونُ عَيْنَهُ أَرْضِيَّةُ
مَعْرِفِيَّةِ لِسَاءِ الْاِسْتِنَاجَاتِ وَنَقْدِ السِّيَاسَةِ الثَّقَافِيَّةِ. كَمَا
يَكُونُ دَرَاةُ السِّيَاسَةِ الثَّقَافِيَّةِ مَن خِلَالِ مَرَاقِبَةِ مِيزَانِيَّةِ
الدَّوْلَةِ الْمَرْصُودَةِ نَائِمَتِ الثَّقَافِيَّةِ وَحُجْمِ الْاِسْتِمَارِ فِي
الثَّقَافَةِ وَالتَّطَاهُرَاتِ وَالْمَهْرَجَانَاتِ الْمَوْسِيقِيَّةِ وَالْمَسْرُوحَةِ
الَّتِي تَكُونُ وَاحِدَاتٍ وَالشَّرِيبَاتِ الثَّقَافِيَّةِ كَمَا لَا
يَعْنِي أَنْ يَزِيدَ عَلَى دَوْرِ الْمُؤَسَّسَاتِ وَصِيَّتِهَا وَعَدَدِهَا
وَطَبْعَةِ مَهَامِهَا، وَتُمْكِنُ تَقْسِيمُ الْمُؤَسَّسَاتِ إِلَى تَعْلِيمِيَّةٍ
وَتَنْظِيمِيَّةٍ وَهِيَائِلِ خَاصَّةٍ وَعَامَّةٍ.

أَمَّا تَشْرِيعِيًّا فَيُمْكِنُ الْاِعْتِمَادُ عَلَى جُمْلَةِ الْقَوَائِنِ
وَالْمَرَامِيمِ وَالْأَوَامِرِ الَّتِي تَضَعُهَا السُّلْطَةُ السِّيَاسِيَّةُ لِتَنْظِيمِ
مَهَامِ الْمُؤَسَّسَاتِ الثَّقَافِيَّةِ وَتَسْيِيرِ عَمَلِهَا وَهَيْكَلَةِ الْقَطَاعِ
الْمَوْسِمِيِّ الثَّقَافِيِّ الْعَامِّ وَالْخَاصِّ

* باللغة العربية

- بركة، محمد، ميقات ثقافية، ط 1، المغرب، وزارة الثقافة، 1981، ص 100.
- بشة، سمير، الشعب وثقافته في التجارب لعنت لركح في تونس (1956-1981)، أطروحة دكتور في علوم وتقنيات الفنون، تونس، المعهد العالي للفنون الجميلة، 2003، 67 ص.
- الحسبي، سميرة، مدخل إلى السياسة الثقافية في العالم العربي، تأليف حمادي، ط 1، القاهرة، دار شوقيات، 2010، 44 ص.
- خليل، أحمد خليل، مفاتيح العنود الأمازيغية، بيروت، دار الطليعة، 1989، 300 ص.
- حوache، أحمد، المدركة الجماعية والتحويلات الاجتماعية من مرآة لاعبة شعبية، تونس، ألف، 1994، 31 ص.
- دوللو، لويس، الثقافة العرفية والثقافة الجماهيرية، ترجمة حير الدين عبد الحميد، دمشق، دار الثقافة، 1993، 30 ص.
- الزايد الرسمي للجمهورية التونسية، ع. 2، ص 114، نوفمبر 1976.
- الزايد الرسمي للجمهورية التونسية، ع. 24، ص 14، مارس 2004.
- السعيد، مبر، استحداث ثقافت والثقافة والدراسة الثقافية، تونس، دار محمد، عني، 2003، 12 ص.
- السويدي، محمد، معاداة عدم الاحتمال الثقافي ومضامينه، ط 1، الجزائر، مؤسسة لوطية للكتاب، تونس، الدار التونسية للنشر، 1991، 171 ص.
- مجموعة عقيدة تونس، إعداد سوقي عازم، سلسلة لآفاق، ط 1، دار من جديون، 1990، 100 ص.
- الميلاد، زكي، المسألة الثقافية في حل بلاد يقرية في الثقافة، ط 1، المغرب، المركز الثقافي العربي، 1996، 104 ص.
- وناس، مصطفى، أجرة ونساء، كتاب في المغرب العربي، ط 1، ص 104.
- وناس، مصطفى، لوائح الثقافي في المغرب العربي، دمشق، دار دار وسيد، 1999، 100 ص.
- العلمية حول «أسئلة الثقافة في العالم العربي»، المغرب، 2002، ص 12، مقال غير منشور، 1 ص.
- وناس، مصطفى، الشخصية التونسية محاولة في فهم الشخصية العربية، ط 1، تونس، دار التونسية للنشر، 1 ص.

* باللغة الأجنبية

- BEN AHMED Mohamed, La pensée entre l'un et le multiple. Tunis: Maison Arabe de l'ivre 2005. 263 p.
- BUAAS Franz, The Mind of Primitive Man. 4th printing. The Macmillan Company. 1922. 294 p.
- COIFFET François, Les éléments des politiques culturelles. séminaire de management culturel. 17 p.
- CUCHE Denis, La notion de culture dans les sciences sociales. Coll Repère. Paris: La Découverte. 1996. 123 p.
- HRSKOVITS Melville Jean, Les Bases de l'anthropologie Culturelle. Paris: Maspéro, 1967. 302 p.
- Dictionnaire de l'Académie Française, ed. 9 version numérisée voir lien <http://atil.atil.fr/atlendit/scripts/gener/c/cherche.exe>

- 1) مرفقة محمد، سياقات نقدية، ط 1، المغرب، وزارة الثقافة، 2003، ص 99.
- 2) Cf -CUCHE -Dernys, La notion de culture dans les sciences sociales, Coll. Repere, Paris, La Decouverte, 1996, p 123
- السولي، محمد، مفاهيم علم الاجتماع الثقافي ومعضلاته، ط 1، الجزائر: المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، الدار التونسية للنشر، 1991، ص 231.
- 3) مزيد الإطلاع، أنظر:
- حويجة، أحمد، الفائرة المعاصرة والجولات الإبداعية من م، داعية الشعب، تونس، ليبيا، 1992، ص 11
- BO RSKOV IIS, Melville, Jan, Les Bases de l'anthropologie Culturelle, Paris, Maspero, 1967, p 9
- 4) BOAS, Franz, The Mind of Primitive Man, 4th printing, The Macmillan Company, 1922, p 159
- 5) Dictionnaire de l'Académie Française, ed. 9, version numérisée voir lien <http://atili.atilf.fr/dictionn/scripts/generer/cherche.cxe>
- 6) حليل، أحمد خليل، مقاييس العلوم الإنسانية، بيروت: دار الطبعة، 2000، ص 100.
- 7) BEN NAHIM D -Mohammed, L'essor de l'écriture multiple, Tunis, Mawja-Mawja, 2005, p 185
- 8) Cf BEN NAHIM D -Mohammed Op.cit.
- 9) السعيداني، صوره استيعاب، بحوث ونقد، دار الطبعة، تونس، مكتبة علاء الدين، 2007، ص 231.
- 10) وياس، شبيب، دولة وحداثة، دار الطبعة، المغرب العربي، تونس، ط 1، ص 194.
- 11) علاء طيسبي، سيرة، مدخل إلى أسس الثقافة، دار الطبعة، تونس، مكتبة علاء الدين، ط 1، القاهرة، دار شرقيات، 2010، ص 1.
- 12) وياس، شبيب، الواقع الثقافي في المغرب العربي: ملخص لتشارك وسبست لتعريف، فعاليات المدوة العلمية حول "أسس الثقافة في العالم العربي"، المغرب، 2012، ص 8. مقال غير منشور.
- 13) COULBERT, François, Les éléments des politiques culturelles -continuar, de, management, culturel, p 2
- 14) COULBERT Op.cit., p 6
- 15) Ibid, p 6
- 16) Ibid, p 8
- 17) Ibid, p 6
- 18) Ibid, p 9
- 19) BEN NAHIM D -Mohammed Op.cit., p 186
- 20) دوللو، لويس، الثقافة العرفية والثقافة الجماهيرية، تر. خير الدين عبد الصمد، دمشق، دار الثقافة، 1993، ص 41.
- 21) البلاد، زكي، المسألة الثقافية: من أجل بناء نظرية في الثقافة، ط 1، المغرب، المركز الثقافي العربي،

التقليد والتجديد في التقسيم الحر :

جزء من تقسيم نهاوند يكا

«عبود عبد العال» أنموذجا

محمد أمين تقسيبي / باحث، تونس

مع المحاكاة في التميز والأداء والإضافة أثناءهما لتحقيق الانتقال النوعي من درجة إلى أخرى عند مسبوقة، شتما ذكر ذلك «حون حاك باتني» حيث قال: «لا يمكن للدراسات التاريخية والاجتماعية والثقافية أن تحدد أهميتها إلا من خلال القيم الصوتية المحددة للعامة الموسيقية استنادا إلى نماذج مماثلة» (1).

وفي إطار تبين المكانة التي يحظى بها الارتجال الموسيقي كدلالة على مدى تجذر الموسيقى في المباح النظرية والتطبيقية، يمكن الباحث الموضوعي أن يستغل المقاربات التحليلية بمختلف مناهجها وألياتها وتزيلها في السياق الموسيقولوجي الذي أشرنا إليه أعلاه. إلا أن هذا التمثيل لا يزال حديثا في بحوثنا العربية، بل لعل الارتجال في حد ذاته صوتيا كان أو أليا لم يندرج في الإطار الموسيقولوجي على اعتبار كونه لم يدرس ضمن الأنماط التأليفية الموسيقية غداة تأريخها في المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد بالقاهرة سنة 1932 مثلما ذكر ذلك ندا أبو مراد حيث قال: «أعمال مؤتمر 1932 الجامع لحب علمية وموسيقية دولية خلقت تقريبا من أي ذكر للارتجال في ذلك الزمن الذي مازالت فيه تقاليد الارتجال الموسيقي منتشرة بشكل حيد في العالم العربي، وكأنه استباق لما آلت إليه الأمور لاحقا من تهيمش للتقاليد الموسيقية التدريبية

■ اكتسب التحليل

الموسيقى الحديث موقعا مهما في توضيح معالم التأليف الموسيقي وإبراز عوامله الإنسانية الذاتية والفيزيائية الموضوعية ابتغاء تتبع المسار الإبداعي الإنساني والتعرف على أهم قواعده وسننه. وقد أجمعت جل المقاربات المعتمدة في الموسيقولوجيا الحديثة أو كادت على الإقرار بأهمية التواصل بين المنابع التأليفية ومستحدثاتها في تطوير العمل الموسيقي وتجديده، كما أجمعت على أهمية المخزون النظري والعملية وتكامله

والاستعاضة عنها بالألحان الحديثة الخالية من الارتجال التأريخي» (2).

إن الارتجال الذي يكون وليد اللحظة يطرح عدّة إشكاليات في مستوى دلالاته الموسيقولوجية، لعلّ من أبرزها مدى تعبيره عن تمكّن صاحبه أو مؤدّيه من الموروث الموسيقي وصوابه، ومدى تمكّنه كذلك من مساوقة ذلك المخزون مع الفضاء السمعي الذي يعاصره ويشأ فيه، والمادة الصوتية النابعة أثناء الارتجال وكيفية تبويبها وتأليفها تستطيع أن تحيل على ذيك الأطرابس (المحروون والأطرابس السمعي المعاصر)، فتغدو دراسة أساليب الأداء حينئذ بمثابة تفكيك لشفرة هي حطاب صممي يحتويه الارتجال الموسيقي. وقد ستر «جاك سيرون» في دراسته المعنونة «المدوّنة الباطية» الموسيقات المرتجلة (Musiques improvisées) ذلك الخطاب بقوله: «إنّ العناصر المكوّنة للمدوّنة الباطية هي عناصر بسيطة في ذاتها، لكن تعقيدها يكمن في الروابط التي تصل بينها والتي تؤلّف مجموعة شبكات تتداخل في مناسجها باستمرار، ومن هنا تتولّد أهميّة تفسير الارتجال بخلاف جميع مكوّناته» (3).

ويدور أنّ هذا الخطاب الشائك جلب اهتمام الموسيقيين المشاركة في مطلع القرن العشرين، فاهتموا بإبدائه عبر العزف الأكاديمي للتقاسيم لاسيّما على آلة الكمنجة التي شهدت بروزاً كبيراً على المشهد الموسيقي العربي الحديث منذ إدماجها في الفرقة الموسيقية التي عوّضت النخلة العربية التقليدية، وارتبطت سيطرة هذه الآلة على الجرس الصوتي العامّ للتنفيذ الموسيقي للمؤلّفات العربية الحديثة بعناية الملحنين المحدثين بها سيّما وأنّ عدداً كبيراً منهم انطلقوا بالعزف عليها أو بالكتابة لها.

وفي هذا السياق أخذ عدد المختصّين في العزف على آلة الكمان يتزايد منذ منتصف القرن العشرين، مدعومين باهتمامهم لقالب التقسيم (4). وإنّ تمثّل

التقاسيم قالباً آلياً ميّزاً ضمن القوالب الأكاديمية التقليدية، فقد كانت الفكرة السائدة إلى أواسط القرن العشرين بأنّ مقياس كفاءة الموسيقي ومهارته (ملحن أو مطرباً أو عازفاً) قد يبدو بصفة جليّة عند تعامله مع هذا القالب، بما يتيح له من مجال للإفصاح عن معزونه من ارتجالات لحية وأدائية متعدّدة ومتنوعة، وما يتيح له كذلك من فرص لإبداء وجهه بصره وموقفه الفنيّ والحالي إزاء مسالين هائتين ظلماً ميّرتا الساحة العتية العربية الحديثة هما التقليد والتجديد في الموسيقى العربية (5).

وباعتبار ما عرفه التقسيم من اهتمام لدى عارفي الكمنجة العرب في أوّل القرن العشرين، وباعتبار احتصاص عدد مهمّ بتقديم تقاسيم في عدّة مقامات تقليدية على غرار عازف الكمنجة «عبود عبد العال» الذي اشتهر بتقسيم حرّ في نهاوند يكاه، فهل نستطيع أن ننزّل هذا التقسيم في إطار الخطاب المتعدّد الشبكات للارتجال عموماً كما يطرح في المقاربات الموسيقولوجية الحديثة؟ هي تمكّنات هذا الخطاب التقليدي؟ وما تلتى علاقتها بالإصافة والتجديد لدى «عبود عبد العال»؟

سنسمي إذن في هذه الدراسة التي اخترنا لها طابع المقاربة التحليلية إلى بيان مظاهر التجديد في أسلوب أداء التقسيم لدى «عبود عبد العال»، وهو القالب الذي يوفّر مجالاً من الحرية والإبداع للعازف يظهر من خلاله كفاءته من عدمها في الجمع بين الثوابت المنهجية والطموحات الإبداعية ألا وهو قالب التقسيم الحرّ. وقد اخترنا تقسيم نهاوند يكاه ل«عبود عبد العال» كنموذج لبيان هذه المسألة، وهو يتكوّن من خمسة أجزاء كبرى قسمناها حسب التوزيع اللحني الأدائي له. وسنستعرض في هذه الدراسة الموجزة على الجزء الخامس، وتعيداً الجملة الرئيسية الأولى التي اتبنت على غادج لحية سابقة.

1. التحليل الموسيقي للجزء الخامس:

1.1. تقسيم الجمل الموسيقية:



1 - 2. التحليل المقامي والتلوينات المقامية (6):

محتوياتها بعض النوايا المقامية التي كانت اعلمها مستعملة في الجزء الأول (A) وهنا نستطيع القول إنه رجعوا بها لمقام الاصلي، وفي ما يلي سيز هذه العقود والتلويحات المقامية على النوتة الموسيقية التالية واخذوا الذي يليها:

من الساحة المقامة كان هذا الحره رجوعا كليا إلى المقام الاساسي للتقسيم وذلك من خلال إبراز العقود الأساسية الأصلية لفقام المهود على درجة الكفاية التي

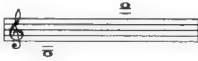


جدول رقم 1: فروع مقام النهاوند (يكاه) 7

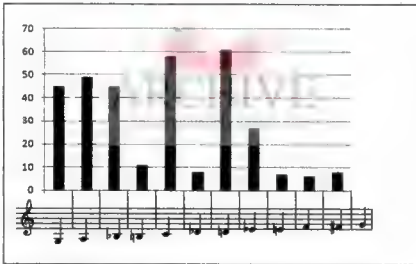
العقد الأول	العقد الثاني	التسمية
يهود يكاه	عجم دو كاه	طرز جديد يكاه
يهود بكاه	كردي دو كاه	فرح فرا
يهود بكاه	حجار دو كاه	سلطاني بكاه
يهود يكاه	حجار راست	شرف غا

1-3. التحليل على المستوى اللحني:

امتدّت المساحة الصوتية التي استعملها العازف في هذا الجزء ما بين درجتي البكاه وحراب المحرّ.



وتعتبر أكثر مساحة صوتية في التقسيم وذلك مقارنة بالأجزاء السابقة منه. وفي ما يلي ستقوم بدراسة العلاقة التفاضلية بين مختلف الدرجات الموسيقية المستعملة في هذا الجزء.



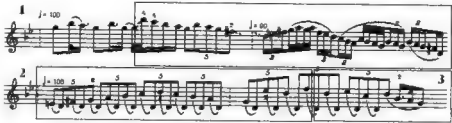
رسم بياني رقم 12: التفاضل بين الدرجات الموسيقية

المستعملة ضمن الجزء الخامس 8

نلاحظ من خلال هذا الرسم أن الدرجات الدارة هي الدرجات المكونة للعقد الأول للمقام الأصلي وهذا يؤكد لنا أنّ هذا الجزء شهد بصمة عامة رجوعاً كلياً للمقام الأساسي مع تركيز لدرجات العقد الأول بصمة خاصة

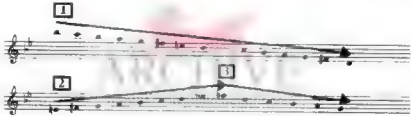
1 - 4 . تحليل الجملة الرئيسية الأولى:

الحملة الفرعية الأولى:

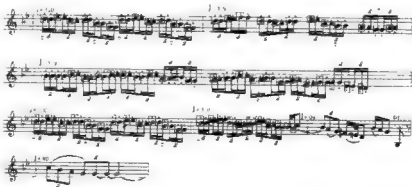


فقد تصفى حركة حبة نازلة ما بين درجتي المحير والموا
استعملت فيها تقنية الطين (Le Bourdon) (١)، أما
ما بين الدرجات فهي عبارة عن حبات غير (Notes de
l'accompagnement) أو حبات. بعد استعارة سماع المحير
من هذه الحركات على النوتة الموسيقية التالية.

سمما هذه الحملة الى ثلاثة اقسام وذلك حسب
مسارها المحير وعلى هذا الأساس كان القسم الأول
يحتوي على حركة حبة نازلة ما بين درجتي جواب المحير
والدرداه. واحسن انماي على حركة حبة صاعدة من
درجة الدوكاه الى درجة جواب الجهاركاه. أما الثالث



الحملة الفرعية الثانية:



القيارة من ألحان (Isaac Albéniz) وهذا يطرح العديد من التساؤلات من ناحية المصدر الذي اعتمدته عيود عبد العال وعلى الجملة التي اعتمدها لبناء جملة التي تختلف عن الجملتين المذكورتين لذلك سنقوم بمقارنة هذه الحمل الثلاث وذلك عبر استخراج المسار اللحني لكل واحدة ومقارنته بالمسار اللحني للجملة الأصلية

حسب المسار اللحني لهذه الجملة المين باللور الأزرق تأكلنا من أنها تقريبا نفس الجملة الموسيقية التي قام بتوظيفها الفان وعازف العود فريد الأطرش وذلك من خلال التقسيم الذي قدمه قبل أدائه لأغنية «أول حمسة» في حملته في سيمبا الاتدلس في الكويت سنة 1966 (11). وهذه الجملة هي في الأصل مستوحاة من (Asturias) وهي مقدمة موسيقية (prélude) لآلة

المسار اللحني للجملة الأصلية (12):



المسار اللحني لجملة فريد الأطرش:

نقوم أولا باستخراج المسار اللحني لجملة فريد الأطرش وهو مبن على البوتة الموسيقية التالية:



الموحد بينها وبين الحركات اللحنية الموحد
بالجمل الأخرى وهي ميسة على النوتة
الموسيقية التالية:

مقارنة بين المسار اللحني للجمل الثلاث:

لنقيم بهذه المقارنة قما بتقسيم الجملة الأصلية
إلى ثماني حركات لحية اعتمادا على التشابه



سقوم في الجدول التالي بمقارنة الحركات اللحية المشابهة في الحمل الثلاث.

جدول رقم 2 : مقارنة بين مختلف الحركات اللحية بالجمل الثلاث

ج. عبود عبد العال	ج. فريد الأطرش	ج. أصلية

- بوش زكي، عبد الحميد، المعصرون من روضة الموسيقى العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، صفحة 161.
- جيجي، عبد الرحمن، تحليل الانغام في علم المقام، أطروحة دكتوراه، دار الفنون للموسيقى، سورية، حلب، 1991، 161 صفحة.
- عجان، محمود، تراثنا للموسيقى، دراسة في الدور والقصص الآلية العربية لحنا وقالباً، الطبعة الأولى، دمشق، طلاس دار للدراسات والترجمة والنشر، 1990، 161 صفحة.
- نبي، حور حنا، محمد الموسيقولوجيا، ترجمة مسير شة وعراةة الحبيب بيده، ط 1، تونس: منشورات كبره لبريف، 111 صفحة.
- معهد الموسيقى للحفتر، براد، وإعداد صادق فرعون، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1991، 161 صفحة.
- SIROUX Jacques: L'apport du microfilm jazz: Musiques improvisées: éditions critiques mesurées Paris 1994, 764 p
<http://dictionnaire.metronomo.com/index>
<http://www.sham-e-ate.net/vb/showthread.php?t=2036>
- حوار مع الأستاذ زهير باللهاني بالمعهد العالي للموسيقى بتونس بتاريخ 12 أبريل 2014

الهوامش والإحالات

- (1) نبي، حور حنا، محمد، المعصرون من روضة الموسيقى العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سورية، حلب، 1991، 161 صفحة.
- (2) أبو مرزوق، ياد، عبد الحميد، المعصرون من روضة الموسيقى العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، تونس، 1991، 161 صفحة.
- (3) جيجي، عبد الرحمن، تحليل الانغام في علم المقام، أطروحة دكتوراه، دار الفنون للموسيقى، سورية، حلب، 1991، 161 صفحة.
- (4) SIROUX Jacques: L'apport du microfilm jazz: Musiques improvisées: éditions critiques mesurées Paris 1994, p 17-18
- (5) توفيق زكي، عبد الحميد، المعصرون من روضة الموسيقى العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، 161 صفحة.
- (6) عجان، محمود، تراثنا للموسيقى، دراسة في الدور والقصص الآلية العربية لحنا وقالباً، الطبعة الأولى، دمشق، طلاس دار للدراسات والترجمة والنشر، 1990، 161 صفحة.
- (7) حوار مع الأستاذ زهير باللهاني بالمعهد العالي للموسيقى بتونس بتاريخ 12 أبريل 2014
- (8) جيجي، عبد الرحمن، تحليل الانغام في علم المقام، أطروحة دكتوراه، دار الفنون للموسيقى، سورية، حلب، 1991، 161 صفحة.
- (9) ملاحظة: قبل انجاستان الأرجاب ودو ويها: التمهيد معاً مثلاً فرقة الحسني، وقع انجاستان ضمن انجاستان خديم لدرجة العشرون.
- (10) طين: يتحدث عن غير القرب وذلك يعرف صوت الاسم هو انجاستان، انجاستان موسيقى للحفتر، المرجع السابق، ص 40.
- (11) <http://dictionnaire.metronomo.com/index> - Les notes de passage peuvent être diatoniques ou chromatiques, suivant des classes chromatiques de différentes valeurs. Elles s'emploient généralement en sur les temps simples ou la portée faible, à temps. On peut placer des notes de passage chromatiques partout, et dans les. C'est ainsi que dans la musique de clavier se produisent des gammes en tierces ou en sixtes frappées ou brisées et des suites de quatrièmes et sixtes.
- (12) <http://www.sham-e-ate.net/vb/showthread.php?t=2036>
- (13) ملاحظة: قبل انجاستان كل الحمل على درجة الشوكة.

النظر جنوباً

شكر السري / شاعر، تونس

الجمال يشرب «الكوكا» والسياح يضحكون

يا ذات العينين العسليتين والشعر المتموج

لو أنك تسمعين تكسر مخالبي على يدي

البرد بعض مفاصلي

والليل مخيف

أه لو أنك تفتحين الآن

الحاضر كف غليظة تصفعني على فقا

وذاكرتي دبات يطن على اتوف القتل

وعلى انزماح انداميه

مد قرون افق على اطراف الأصابع

كالحر الذي يستطعم سيده

اضع الابهام والسبابة في فمي واصفر

افقر، ألوح بكلتا يدي

لكنه يمضي بحواذ النافر بعيدا

أيها الفرح العابر كالشهب الليلية

سبي اشتبهك

كمن نسيم الحوامل حبات توت في الشتاء

أني هنا.

أنا تحت الجسور والسيارات

وأكل من القمامة

وأفكر في هدنة مع الكلاب لأستقي زهرتي

...

أه لو أنك تفتحين الآن

أريد أن استريح قليلا

مرّة أخرى

أيها النور العظيم

فتح وردتك البيضاء في قلبي

لا تلمني إذ تجلّيت لي تلك الليلة

لكنني ابتعدت...

وانتظرتي مرّة أخرى...

عندما يتبسّم القمر في عيني حبيبتي

الرائعتين

سأتي إليك مثل سنووة خائفة

سأتي إليك متسخا وحزينا

كالزيت المتعثّرة في الصحراء

كالوديان الموحشة

فدلّني أيها النور العظيم...

دلّني على النهر

مرّة أخرى...

نحن بخير

لم تلمس هذه الأصابع كمنجّة في طفولتها،

لم تداعب فرشاة في نواحي الرسم.

كانت ماهرة في نصب الفخاخ للعصافير،

بارعة في فنص فوانيس الحبي بالمقلاع

أصابع أقدامنا تتزف في شوارع الأحياء

المنسية

فيما نحن نركض

وراء كرة الخرق وأكياس البلاستيك

ضحكاتنا عالية ومجنونة

إذ نطفئ بيكوس عصير لم يشربها الضيوف.

أيتها الكائنات أتبّنة على الصالونات الفاخرة

لن نكون مجرمين وقطاع طُرف

(لن تنافسكم في ذلك)

أيتها العيون الباكية علينا أأمر الكاميرا

أيها السامسة جميعا

نحن بخير

سنكبر لنصبح شعراء

أجنحة من قصب

شوقي العميري / شاعر ، نثر

الفاتحة

الوردة التي أوصيتني

بأن أضعها على قبرك وأقرأ الفاتحة

الوردة البيضاء التي حرسها بها

وفي انتظارها تشردنا بين الشوارع

وخلف خريف النايات

الوردة التي سقيتها بعيني

ولأجلها سكبت أعوامي على هذه الأرض

تلك الوردة

أضعها الآن على قلبي

وأنت تقرئين الفاتحة

حنين

للغيمات التي كانت تعلمني

أن أذهب أبعد مما يحتمل القلب

أن استقبل الرذاذ عاريا من الدنيا

وأزهر في شقوق الحلم

لنقطعان الضوء المنحدرة من مسكيلياني (1)

ليديها

لباقة الأمواج في عينها

أبسط ذاكرتي مثل كتاب مهجور وأقول

أعيديني اليوم أيتها الكلمات

قد أضعت الدرب إلى

حكايا

جذري...

محطة واحدة تكفي

ماذا فعلت بأعوامك الثلاثة والثلاثين؟

بعثرتها على طرقات القوافل

فحاذيتها الحوافر وأختها العربات

ودستها أنت..

ماذا فعلت برفيقة دربك

التيّتها وحيدة في الزحام

فألقتك إلى النسيان

وثبتت صورتها بمسامير الذاكرة..

أسلمت نفسك للمسافات

فماذا فعلت بها؟

قضيت عمرك تخبط أرضاً آخرى

وتتلفع بقماعة الريح

فلتسترح مرة واحدة أيها القلب

استرح قليلا

دعنا نسمع صوت فيروز

اجنحة من قصب

شعرك الطاعن في الريح

هذا الراكض صوب طفولتي الأولى

سألجمه بيديّ هاتين وأعيدّه لليل

تلك الأنامل التي تجرح الهواء

سأرمي بها إلى أقرب عاصفة وأوصد الأبواب

ضحكتك الشريدة

كالنسايمر العابرة والملائكة الصغار

سأخلع قمصانها واحدا واحدا

وأسكب على جمراتها عشرين شتاء

ومن جذور الأرض سأقتلع مشيمتك الفاتنة

وأفندها وحيدة على الطرقات السنيارة

نعم سأفعل ذلك

ولكن كيف سأنير الخيال الذي صنع كل هذا؟

مفارقة علي بابا

كل ليلة أفتح صرة الأحلام.. فيخرجك

وجهلك الضاحك يأخذني من يدي ونمضي

غمامتين ممطرتين، جدًا مشرقًا وحنيدًا برقًا

يغويه عرسُ الذنب وابتسامة قوس قزح

لن تنتظر هذه المرة في المرأة

ولن تتجمل من عواء البنابيع

فقط أصغ إلى قلبك وهو يضح بالمزامير

وتعلم من الضفادع كيف تنقر دون أن

تجرح الأرض بحدائك المسكون بالمسامير
العبد يكسو سماءك بالأحمر والأصفر
والأخضر فانفخ جديدا حتى يكتمل البتني
ها هو صديق صباك يقفز غاريا مع ابنه الذي
اجبه منذ شهر

ها أنت تقنلع الأمطار من غيماتها
الغيمات من سمانها
السماء من كراسك المدرسي
وتظلفها حرّة تلالاً بالذكريات

كل ليلة أفتح البيت القديم فتدخل جذتي
منوية بخلخالها الفضة " ملّيتها " التي تظف
الربيع

من كل حفل

ستخبني لي نقاحة أخرى كعادتها
وستقيني من قلبها الحلو

بعد حين ستجمع " الفيتورة " (2) من معاصر الزيتون
وفتاتك التي اغتالها البرد بعد حين تعود
ستركض حافية في حفل الشمش في مسكيلياني
ويقفز قلبك المدفون في رمل أسبيس (3)
كل ليلة يمتلئ بيتك المهجور كجرة ماء
بأصواتهم العذبة

كلّ ليلة يجلسون إلى مأذبة عشائك
فلماذا يقتاتون من قلبك كلّ صباح؟
لماذا تشرق الشمس بكلّ هذه القسوة؟

المرأة

التعاويد التي أطلقتها في روحه الهشة..
والخدلان الذي علّقته بذوقك المرفف
على جدراته المشققة أصلا
اللوعة..

الباس.

اللعنة.

الموت جهرا..

الندوب المّعروسة كالزّمح في وجه العالم
والأماكن التي لم تسحبها من خطاه

كلّها كبرت في غيابك..

وهو الثقلُ بهداياك

كان يضتها إلى حضنه

كمن يتحنس وشما غائرا

ويأخذها إلى المدرسة كلّ صباح

في غيابك كبر الأولاد

صار للخدلان شعر اشقر وعينان زرقاوان

والندوب صارت مراقة تتسلق أفئدة العشاق

واللوعة أصبحت بركان شباب

في غيايك كبر الأولاد

وانا انوكا عكازي في المساء

لم أعد أطيق ضحيهم وهم يصرخون "ماما ماما"

فلتزورهم هذه الليلة الشتوية

ضعيهم في حضنك الأمومي

وانظري إلى أعينهم واحدا واحدا

اتي شبه بشدهم إلى أطفالك الناعمة

أتي أخايد؟

وأي بياض يرطهم بأسنانك القطنية

وقلبك الذي لا يعرف الصقيع؟

زورهم ليلة واحدة فقط..

أما أنا فقد ان أن أهجر البيت

الهوامش والإحالات

(1) الاسم الروماني لمدينة حجاب الحيوى

(2) المعنونة هي بقايا بني اسكندر بعد غزوه.. ويسمى في ذلك بقايا سدود مثل عجب قدم

(3) الاسم الروماني لمدينة قيسية

المشاهدة قسرا

رمزي بن رحومة / شاعر ، تونس

الأسماك

حين كنت طفلا ..

كنت أتاثل الأسماك وهي تتخبط وتتلوى
في شباك الصيادين... فأنساء لمدى لا يسكبى
السماك ؟ ولم أدرك إلا متأخرا أنه ربما .. كان
يحيا في دموعة الزرقاء

المشاهدة قسرا

لا ضفة لنعبر إليها .

لا سراب لنمسح به أعيننا الملطخة بالحقيرة...
الأوتاد المدقوقة بين الجفن والجفن تمنع
إطباتهما...

موزطون نحن في البقاء .. موزطون في

المشاهدة ...

لا مكان للمجرد ها هنا .

الآن يغدو الأمر لونا ورائحة ..
جسدا خالضا يحتل مقعدا بالقرب منا ويمعن
فيما النظر...
كتاب تاريخ يحدث عثا .
نحن - المجبرين على المشاهدة قسرا ...

غرفة

عقارب الساعة تنكش في طوقها الرقيق...
والشرير... سرير الولاة، وأولى لقاءات الغرام
الحقل الذي جرت فيه طفولتي بسيفتان من
طباشير

(كل حرف خطوة .. وكل كلمة فقرة..)

لم يعد يترك لي حلما تحت الوسادة...
صورة أُمِّي، تلك التي كانت تهتمس لكل
خطاياي الأسيرة..

صارت ملكاً للنظارات...
الأركان الجلدية هنا وهناك... كمر تشبهني !!
تتبعثر لتملأ الفراغ...

الكرسي الهزاز الذي ورثته عن أبي...
مغزل العمر...
الآن أرى بوضوح كيف كان يحيك من
الأنعام شبيبي

النافذة المشرقة.. توزع على الأركان حضنها
من الضوء
وتعلمني

والأركان.. دعائم المكان واستعارة الاتزان...
الأركان أيضا، حظ العناكب
يكفي النقاء جدارين... لتنتصر الحياة !!!

إيلاف

في المساءات الشتوية
هنالك ساعة ينسل فيها الهواء التليد، مثل اللص...

ليسكن فتحة في الجدار
أو ليقلد أفعى الثوا... ويلتف حول أغصان
الشجر..

وربما أسعفه الحظ بنافذة تفتح صدفة...

ولو لبضع ثوان...

تغير..

من دون أن يلقي بالألشتاتير خلفه..

يحدث أن يلسع.. مكرها.. ابنة صاحب الدار

أثناء اختبائه في المسافة بين نهديها.. وحالة

الضد..

"لا صبر من الارتجال

فحتى الرياح الثقيلة لن يكون بوسعها أن

تقاوم طاحونة الخطو، من سيقان مناصل.."

يقول الهواء التليد لنفسه وهو يشاهد الأرصنة

تتبعثر..

في تلك الساعة من مساءات الشتاء..

ساعة انتهاء الدوام...

وعودة الكادحين...

هذا ما قالته السماء

سلفية الإدريسي / شاعرة، المعمر-

أحب سالتك (...)	على اسمته
واصرفت إلى تعبي	تختلط الغيوم
مثل سماء فاتحة	كبي تعيد البرق
أندرب على مدارج	للسحاب الأبيض
تلعب الموت	المتقي من السحاب
وأحيانا أخرى	الأبيض
على ورقة ريش	قبل أكثر من عام
تغفر خطايا	وحيث لا أرض فوقها
تركتها	تطير للومر
لغيري..	بخوف مدلل
لا تكترش قلت :	أو مهزوم
هو السماء طابق	ساعات
علوي	حين نصير صوابا

بلا أجنحة...

لحافه حياة

هل تشتبهى السماء

شئاءها ؟

هل ترقص عبثا

ففي رعلها؟

حتى هذه اللحظة

السماء تحمل شارة

نحوي

ولا تتدلى النجوم

(.)



قصيدتان

ترجمة فتحى المصرى/جامعى وشاعر، تونس

(1)

قصيدة للشاعرة الألمانية لوليتا ليشانكو Luljeta Lieshanaku

Ce n'est pas le temps de ...

Ce n'est pas le temps des changements
Et autant que je m'en souviene
Jamais pareil temps n'a existé
La maison freine Tout est illusoire peut-être
Les porres sauvages, les bagues la machine à lait les
enfants plantés
Comme des épingles
Sur une veste sans col chez le tailleur
Qui attend un autre essayage..
D'habitude, l'hémophilie et le besoin de changement
Se transmettent par le gène paternel.
Les hommes, on ne peut les reconnaître que de profil
(Telle la pièce romaine à l'effigie de César),
Le regard rivé sur le déclin.
Tandis que les femmes sont celles
Qui n'oublient par d'allumer le soir la lampe de la véranda
Entourée de moustiques,
Avec la conviction qu'indépendamment du comment
Ce qui est écrit adviendra.

ليس هذا زمن الـ ...

ليس هذا زمن التغيرات
وفي حدود ما أذكر
فإن ربما كهنا لم يوجد قط
العائلة نكح رغمًا كان كل شيء غرارًا.
الكثري الرتبة، الخوانم، آلة حبيسة، الأطفال
المعروسون
مثل دبليو
على سُنرة بلا باقة عند الخطاط
الذي ينتظر قياساً آخر...
حرث العادة أن الإيمفيليا والحاجة إلى التغيير
تورثهما الخينة الانوية.
الرجال لا يسعوا التعرف عليهم إلا من الجانب
(مثل عملة رومانية عليها صورة القيصر)
والطيرة مشدودة إلى الزوال.
أما النسوة فهن اللواتي
لا يسنين. عند المساء، إيقاد مصباح الفيردا
المحاط بالخشرات.
وهن على يقين أن، وبعض النظر عن الكيفية،
ما هو مكتوب سيحدث.

Traduit de l'allemand par Eva HILA

قصيدة للشاعر الفرنسي جورج درانو Georges Drano

Pour approcher le vent

Pour approcher le vent

Il faut emprunter les ruelles

Étroites et sinueuses des faubourgs

S'abriter sous les arches des ponts

Monter aux plus hautes terrasses

Par les escaliers tournants

S'éloigner des remparts

Et des portes de la ville

Interroger les feuillages

des parcs et des jardins

Observer la poussière des chemins

Scruter la surface des eaux

Et attendre que vienne le vent

Qu'il se lève enfin

Pour y jeter nos plumes

لمقاربة الريح

لمقاربة الريح

يسمى أن تضي في ارقّة الصواحي

الضيقّة المتعرجة

أن تحمي بمقدّر الخسوف

أن تصعد إلى أعالي السطوح

عزّ السلالم اللولبية

أن نبتعد عن أسوار المدينة

وأبوابها

أن سنال أوراق الأشجار

في المترهات والحدائق

أن نرقب عمار الطرّيق

أن نتأمل سطح المياه

ثم ننتظر أن تأتي الريح

أن تهب أخيراً

لنلقي فيها بريشتنا.

1. بورت يتشاكلو: مدونة أدبية معاصرة شملت باحثين وكُتّبة سيمبريو وبها مساهمات في الصحافة الأدبية في ألب وباراجو. صدرت مجلتيه شعريّة عديدة منها «ما هو مكتوب» لمجالات الإصبريّة والأدبية والأخاليّة علاوة عليها من الأناشيد. حصلت على جوائز عديدة منها جائزة «القصيدة القصيرة» سنة 2000.

الترجمة العربية لك. ع. ترجمه الفرنسية لسو. د. في 2013. Voix Vives de Méditerranée en Méditerranée. Anthologie Site 2013. Editions Bruno Doucey. France.

2. تعريف جورج باشاها جورج درانو (Georges Drano).

هو شاعر فرنسي من مواليد 1930 عاش واشتمل إلى حدود 1993 بإقليم بروناي وهو يقيم حالياً بمدينة مونتريال. نشر دلائل مع جمعية «إسبانية وثقافة لغات مع أصحها» مع العديد من الشعراء وأسهم في مجلات أدبية وثقافت إلى بوركينابا في إطار المساعدة من أجل التنمية نشر من الكتب سفره ما يربو على الثلاثين ومن أحدها Premier soleil sur les buissons. Un mur de pierres seches, Au fenêtres la Gaudiola, A jamais le lac.

حضرة الوالي

أبو بكر العيادي / فاضل وزواني تونسي مقيم في فرنسا

من أنفسنا ؟ منهم العرب الأجنبي ، وابن البلد المنفلت
عن العقال . ومنهم من يأتي من حيث لا ندري .

تحرك الشيخ عبد الرحمن يريد الكلام فسيقه إليه
الوالي

التي تفككم ماء عن أعمال السلب والنهب والقتل
التي أقيمت مطامع الأهالي ؟

- بلى ، قال الشيخ ، ولكن . . .

ألم تسمعوا عما نيفله للتصدي للعصابات التي
تزرع الرعب في أرجاء البلاد؟ واصل الوالي وهو
ينظر شزرا إلى من حاول مقاطعته . ولا يمكن ،
والحالة تلك ، أن ننظر في مطلبكم ما لم نقطع دابر
الجريمة ، لأن تلك العصابات ، لو تعلمون ، لا تهدد
أمن الدولة ، فالدولة لها من يزود عنها ، بل أمتكم
أتم ومصالحكم .

ورفع يده معلنا عن نهاية اللقاء .

ثم عدنا مرة ثانية ، بعد أن راجت أخبار عن كسر
شوكة المارقين واستباب الأمن ، فإذا هو يلقانا بالخطاب
نفسه ، وقد بنا مهموما متكثر الخاطر :

- هل جاءكم خبر فرار المساجين بالمئات ، لا

والينا شيخ أحنث ظهره الأعوام المتطاولة وذهبت
بلقة رأسه وأسقطت أسنانه وضروسه وأعنت عيه
وعصت صفحة وجهه الممتنع ورقته وبده ، حتى
صار أشبه بحبة رعوور ناشعة صنعت نار من بياض
وبرغم ذلك ، لم تهين ذاكرته ولم تضعيف ، ولم يندد
الكبر خياله المجنح

قصده منذ مدة لأمر دونه قطع الرقاب

قلنا له إن شئنا من قومنا قتلوا غدرا سدي جماعة
من حرمه ، ولا بد من إقامة الحد أو دفع الدية حسبما
ما تقتضيه أحكام ديننا الحنيف .

نظر إلينا بعينين يخشاهما خبت متاضل ، وقال وهو
لا يفتأ يمحط شفتيه مسوياً طقم أسنانه :

- لنرجى النظر في هذه المسألة ، فالبلاد يتنافروها
الأعداء .

- لم سمع عن عدو يرتص بنا ، علق أكرما ساء .
الشيخ عبد الرحمن النقصي الذي فجع في ولدس

- الأعداء أنواع ، رد الوالي بصوته العميق الوثائق
ورثوق من يعرف الأسرار وما خلفها ، وعينه تتفقدان
علينا يبطه كأنه حريص على أن تنفذ كلماته في مستقرها

بل بالآلاف، وانتشارهم في كل رجا من أرجاء البلاد
يفسدون الحرث والتسل؟

هم الشيخ أن يسأله كيف لسجون محصنة، ذات
أسوار متينة، وعسس عتاة قساة، أن تنهار في الوقت
نفسه تقريبا برغم بعد بعضها عن بعض، فلفظ آلاف
المتحرقين والمجرمين سبية في الخلاء والعمران،
ولكن الوالي لم يمهله إذ مضى يقول :

- لن يهدأ لي بال ما لم أعد تلك القتران إلى
جحورها !

وكانت تلك إشارة منه إلى عدم استعداده لسماع
شكوانا والظفر في ما يسمي أن يفزّه شأنها، فعاد بنا
مكتبه صامتين، ولطى القهر يلهب من الأتدة.

ولم نعد للقاءه إلا من بعد ما جاءتنا أخبار عن إيقاف
عدد كبير من الفارين، وعودة الوضع إلى ما كان عليه.
فإذا هو معزول، قد علّق على نفسه مكتبه، وإذا نحن بعد
الساعات في انتظاره، متكئين عند باب كاتنا سائلون
أمام زاوية أو نكبة، موزعين بين الرجاء والخيبة، وثنا
بنينا من مقابلته، وقمنا نروي الانصهار، أصل علينا
برأسه وقال كالمعتذر :

- دعوها لموعد آخر. لقد جدّت أحداث لا تدع
في نفسي خلوة.

- متفلتون عن العقاب مرة أخرى ؟ سأل الشيخ عبد
الرحمن في ما يشبه السخوية المرة.

- لا، بل أخطر، ردّ الوالي في تجهّم.

- أخطر !

- سلفيتون من التخوم مديجون بالعنة والمتاد،
تواصوا بتقويض صرح دولتنا المدنية وإقامة إمارة
إسلامية على أنقاضها. قزائنا مستفزة ليل نهار للتصدي
لهم ومحاوله دحرهم. أقول محاولة، فهم مقاتلون لم
نعرف أشرس منهم ولا أقوى شكيمة.

وأوصد الباب في وجوهنا، وتركنا تساهل في

صمت رهيب عن هذه القوى الخفية التي تصفد علينا
في كل مرة عرض مظلمتنا على الوالي، حتى لكان ثمة
من يحرك خيوطها كي يخلف مواعيدنا ويرجع التار
لأبائنا، وربما بنسنا إياه فنهله

بقيا أنما بحوص مي جدل عقيم لا يستقر على
رأي. هل نثار لأساننا بأنفسنا مع ما يترتب عن ذلك من
تبعات قضائية، أم نرفع امرنا إلى القاضي وهو لا يحكم
إلا بما يميله عليه الوالي، أم نرغم الوالي نفسه على
سماعتنا ولو باقتحام مكتبه بالقوة بعد أن صار يغلق على
نفسه الأبواب ولا يستقبل إلا من كان تحت إمرته ؟

وطال انتظارنا دون أن يبدل منه ما يوحي بأنه سيرتاح
لمقدمنا لو قصدناه. كان صبرنا يمتد يوما بعد يوم،
والصبر في صدورنا يغتلي حتى فاض ولم نعد قادرين
على لملمته. وفي فجر يوم حريق ذي وفد حارق،
توجهنا إليه لعلنا نجد منه ما يسر غيظنا ويهدئ نفوسنا،
فإذا هو متمرس حلف أسوار قصر الولاية، لا نرى
للقائه وسيلة

فلما لم يرد عليّ أوجه عديدة ونحن من الغضب في
عاجيت، ثم قرأنا العزم على المرافعة أمام القصر حتى
بأذن بلقائنا، ولما الوقت ولم يأتنا منه إذن، إلى أن
استطالت الظلال وعطت الوجوه والأشجار والأرصعة،
وتلوّنت الأمكنة بلوان الغروب الأرجوانية، وارتفعت
شقيقة الزواير اللالئة بأوكارها. وفيما نحن تنهاس
عما يجدر بنا فعله، والليل مقلبل ما عادت تفصلنا عنه
سوى سامة أو أقل. رأينا يغادر قصر الولاية مطوقا
بالحرس والجند، يدبّ ديب من وهن عظمه ونفوس
عوده وضاق خطوه. هبنا إليه بهّة رجل واحد قبل
أن يفوس في «الليموزين» السوداء الفارغة، فازد
مختلجا كمن رأى الشرّ دونه، فيما سارع رجال حمايته
إلى الالتصاف حوله وأيديهم على أسلحتهم وعيونهم
تصعنا سطرات كاتبا أنفاس نار حارقة هذا الوالي
من روعهم حين عرفنا، ووسّع ما بين الأحساد الفارعة
مرحة لمحاطتنا .

- عودوا من حيث حتم، وتحصنوا بيوتكم لا تغادروها.

- لم ؟ سأل الشيخ عبد الرحمن في دعش.

- البلاد عرضة للاجتياح في غد أو بعده، أجاوب بصوت جهد كي يغلب عليه التأثر. والله وحده يعلم هل ننجو أم بهلك جميعا.

- ومن هم الذين يربطون على الأبواب هذه المرة؟ قال الشيخ عبد الرحمن في هزة رأس ساخرة. الفرنسيين أم النازيون أم الفاشست ؟ أم لعلة الجراد الآتي من الساحل الإفري...

وإذا بالوالي يقاطعه في حدة غضبا كلنا، واجتاحتنا من أثرها قنعريرة :

- من فضلك !

على ضوء النهار المتواري، لاح فجأة مربة السحنة مقطّب الجبين تلمع عيناه لمعة الغضب. وقال وصوته يختلج من الحلق :

- أنا لا أسمح لأحد أن يضع قهلي موكب ريب!

وأردف بصوت أخفّ وقد بدا أنه يستعيد هدوءه :

- هي كائنات غريبة... من كوكب مجهول

تهتك وتفتك بلا رحمة.

ترامنا في ذهول لم يابه له إذ واصل :

... والله وحده يعلم هل تقوى على مواحتها.

وهو يستدير نحو باب السيارة هائما بالانصراف، لاحقه الشيخ عبد الرحمن بقوله :

- ولماذا اختارت بلادنا بالذات ؟

التفت إليه الوالي وحده بنظرة فيها حق وفيها امتعاض، وقال وهو يهرّ كفيه باستهانة :

- سلها حين تصادفها.

وترثت قليلا قبل أن يضيف بالثيرة نفسها :

- هذا إن تركت لك فرصة كي تسألها.

وانحشر في المقعد الخلفي للسيارة، فمضت في موكبها المهيب تطوي الأرض حتى توارت عن الأنظار. وبقينا نتساءل ماذا نصنع وقد بات واضحا أنّ الوالي يستهين بنا وبمغالبتنا، وما ذرائعه إلا محض تضليل وريع للوقت على أمل أن تطمس الأيام أثر الجريمة. ألم يقل بنفسه حينما راح يعدّد لنا الأعداء إن منهم الغريب، ومنهم ابن البلد، ومنهم... من يأتي من حيث لا ندري ؟ اليوم ذكر كائنات غريبة من كوكب مجهول، والله أعلم أنّي محلوقات عجيبة سيتلخخ خياله المجهول على نسج ما لا يخطر ببال في المنة القادمة.

وقلّا قللّ لها :

- ما الحيلة ؟

ولم يجد أحد متسعا من الوقت كي ينطق بكلام. إذ علت في آخر الشارع ضجة بدأت تملو وتسمع. ارتفعت الأنظار نحوها شاخصة لا تطرف، تحمق في الأفق تستشّف ما وراءه، فإذا موكب الوالي قد كعس على أعقابهم، والناس من خلفه همسة مضطربة، تلاحقه بالحجارة.

ثلاث قصص قصيرة جداً

إيثار حليل / قصة . تروس

نعال على جبل المجد

تعلم صاحبي الرسم وتقنيات لنوبس، وفنت عليه الشهرة يوم طرقت سائحة باب دكانه الصغير، فلبت عينيها الدكيتين لوحة كانت تضع مهلة خلف الأحذية الكثيرة، سألت تلك السيدة الأحبة الاسكاني "شاب عن صاحب اللوحة، فلما ر إلى نفسه قال أنم رفع إسمه عن القسادل بين يديه يجتهد في ان يعالج صمم لاس عن لارب. أعادت السؤال: «هل أنت الذي رسمتها؟»، فقال برنسيته المتعتر: «نعم، يا سيدتي، نعم هي من رسمي. كيف أخدمك «مدام؟» هل أنت هنا من أجل إصلاح حذاء أم ... كيف أقول: من أجل مفتاح طبق الأصل؟ ... أن يصبح لديك زوج من مفتاحك Une paire de clés، أريني المفتاح أو الحذاء «مدام»

درعت حذاءها الذي انقطع رباطه، ربما من مشيها الطويل في أرجاء المدينة، وأبعدت الأحذية لتصرخ بفرح وعطية طفولية: «ولكنك رائع، ولكنك فنان حقاً»

بعد مدة قصيرة، تذبذبت «مدام كلارا» أمر أوراقه وسفره، وفتحت له أبواب صالونات لم يكن يحلم بأن يراها مثلها ولو في الحلم. عامله زوجها، «مسيو

ميشال»، كذلك باحترام وتقدير لم يجده بين أسرته وأبناء حهته. كم سخروا منه وقالوا: «سنجذبك يوماً مهنياً بين أكوام الأحذية، ولن نطفن إلى راحتك السنة ... لسنا إلا فردة حذاء نن أنت أيضاً».

سم يستمع الأصواء، والشهرة أن تنسبه كلمتهم الحالية ننت، كنت الوحيد الذي يتصل بي، وإن في ساعة متأخرة من الليل، ويضمن لكل صفاء ومرح وطيبة على أصغر شؤني، لا إنساني بهدائه الثمينة رغم ممانعتي. «فهنلاً، يا حسام» تلك عبارته لا أمل منها في كلامه معي، وأحببت اسمي «حسام» متأبطاً «الفهنلاً» في كل جملة من حديث صاحبي، لا تغيب «فهنلاً» في الوسط أو في النهاية أو في الأول. وها هو يماجنني في مكالمته الأخيرة برغبته في إقامة معرض عالمي في مدينتنا. لم يكن يستشيرني، كان فقط يضعني أمام الأمر الواقع. أردت أن أثنيه ثم تذكرت رأسه العنيدة كالصخر.

احتجبت عني مكالمات صديقي بعد ذلك، وعشنا تركت له إرساليات على هاتفه الجوال فكان داموسا ابتلعه، ووجدت مدينتي بين ليلة وضحاها في حمى من النشاط والعفوان والسعادة، لم لا وقد أصبحت قبلة إعلامية قبل المعرض بأسابيع؟ أما عائلة صاحبي

القينة والأخرى يمسح على صدره فيحس كأن حمامة
بيضاء حطت على عوده اليابس، بدأ الجامع يمتلئ
بالصفوف، عند العتبة علت جلبة، ثم ارتفع صوت من
هناك: "اقبضوا على السارق اللص".

أرسل بصره حيث ترك حذاءه الجديد، لا أثر له
سني هل أغلق المصحف أم تركه مفتوحا عندما اندفع
يجري إلى العتبة، طارت تلك الحمامة.

جاءت تعود قتيلاً

سألها: "كيف حالك؟"

لم تسس بنت شمة .. عياها عانمان، صوبها لا
بكاد يس، هل حنأت في صدرها قسم الأحرس؟

حعلت عصابة فوق عيها، وتست بعمن، قبل
ان سسد بيدب التوبن ليحملا حادها الى اعلى
مستقيما بثت القوس بمهارة وانصت الى الزمية.

لم تحصب قدمها بحتاء مند شتاين بل علمتها
لزو مال لا يلزم قون الرعاية بالرجل اليمنى والرجل
اليمنى كذا القوسى والعينان معصوبتان...

لم أحف قلبي عليها رعم دقة رميها سارت فيلا،
فقطعت بسكين لها صغير جزءا من لحاء شجرة ريبون
معمرة، جمعت حفنة تراب وخصى، هل كنت أحقق
وأنا أنركها تمضي؟

امنحني حكمك يا ذرات التراب كي لا أنفجر لاحنا
الحث، كل حب في زمن الثورات.

تحسنت حول رقبتى قطعة القماش، إنها تلك
العصابة التي كانت قبل قليل فوق عيها.

فقد انعقد مجلسها وانعقدت أحلافها على أن يظهروا
لصديقي قلبا بيضاء ناصعة لم يكدرها عدم سؤال
"ملائنا" القديم عنهم.

وحل موعد المعرض، فأتى صاحبي "يوسف" في
موكب فحم رافق سيارته العازمة من المطار، كانت
اللوحات في سيارة أخرى.. لم يستغرق حمل
الافتتاح الحميل غير وقت قصير، ثم دعي الجميع
ليتحفوا بقاعة العروض المحمة فعروا أرواحهم وهم
يزرون لوحات عملاقة وأخرى صغيرة، خيل اليهم أن
اللوحات تخرج لهم الستها، لم يرسم "يوسف" لهذا
المعرض العالمي إلا أحذية: حذاء تطلع منه شمس،
وصندل طفل صغير بطا جيلابرج، حذاء بدعة وردة
في تلك اللوحة المواحة للشاشة العملاقة.

ذاك البياض

أخذ ركناً في الجامع، طائفة الصلاة على رأسه
ونسفات المكيف تنعش، ما زال موعد خطبة الجمعة،
ماجى ربه أن يتوب عليه من نعت الفتنة بين الصحابة
"الفرأ" في كل ماتم يدعون اليه. أصل الدموع صالحة،
فوجد نفسه خفيفا مثل خيمة داخل قميصه الأبيض.

جاء العم "عاشور" فأدى تحية المسجد، ثم جلس
قرمه شارد الدهن، بعد وقت قصير قال له بصوت
حزين: "أحي في المستشفى، أعود الى البيت مريضا
كلما زرته أطباء ومحاليل وفحوصات، يمشون حثا
عمي قيد الحياة! مؤذ عليه، وسأل الله من قلب
صادق أن يكتب له الشفاء والعافية.

فتح المصحف من جديد وطلق يقرأ بصمت، بين

المَلَذَّاءُ الْآخِر

موري الذبباني / كاتب: نوس

(١)

في قاعة أفراح فندق التَّجُوم الخمسة، كانت المطربة الشهيرة هيفاء تَسَحَّبُ الأغنية وراء الأغنية وترقص على إيقاع الموسيقى بفتح ودلال وتلوي مثل أفعى بكل تأنيها المنير مُرجحة نهدنها وردفيها

وكان الحاضرون، الذين عُلِقُوا وَلِهَ هيفاء نهاراً على صدورهم، يتمابلون ويمدّون أصابعهم كي لا يفقدوا أي تفصيل، يُشْعَوْنَ أغنيهم من حملة الحملات، من الأعراء الحسني. وهي تعني لهم تفتح عاطفي وتفظ ترشافة فرس وتلم املاات صمها يديها بطه مُتَعَمِّدٌ يُسَبِّحُ لعبوبهم تامل طية إبطها وكانوا يتملونها معيون متتوحة على سعتها مأجودين بالقصوت الطري المعموس بالشهوة، ودوران الحسد الشعاع المكسر بالابوة، ونظائر العنناد الحبيب حول الساقن المكشوفتين لعبوبهم. وتموج الدراعن العازبين في الهواء. وذبذبة الصدر الوتر دون أدنى حرج، وحركة البطن الكامل الاستدارة، وارتعاش الطينة السفلى من الفخذين. واهتزاز أكثر المؤخرات ألقها عبر التاربع

حرج الرجال عن وقارهم تدماء، عندما حاضرتهم باحتمل م بحتونه ميه: ردفيها المحتلين فمحتلوا

على الكراسي، وراحوا يؤخوهُوس من الأختاء، ويصفرون. ويصفرون أرواحهم، وتقدفونها في نهداث لغيتي هيد. لا يستطيعون فعل أي شيء آخر سوى الضراخ. وقد خنهم صوتها الطارح ويتاض درعب المكسرتين بالمحم الشهي وبصاصة الايطين صيتها الصميرة ورحضة القديين والردفين في صبق العنناد

- نُقْبَلْ بِلَيْث وقدميث، هذا يكمي يا هيفاء

(ب)

في اليوم ذاته،

وفي المدينة ذاتها،

وعلى يُقَدِّ عمارتين من فندق التجوم الخمسة دخل ابن خلدون صحبة ناشره إلى قاعة المؤتمرات حيث سيحتفل بالمزاخرة النهائية لمخطوطة كتابه «المقدمة».

كانت الماعة شه حالية وكان الحاضرون يُعدّون بأصابع اليد الواحدة أو أكثر قليلا

مطعوما بالحيتة والأسى أنهى ابن خلدون الحفل

بأسرع مما توقع الحاضرون.

وانسحب هارباً من أعين الكاميرا ومن أسئلة الصحافيين ومن نظرات العطف والمواساة التي لا يُحتملها.

وفي اليوم التالي تناقلت وسائل الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية بشيء من السحرية والتشكيل حُرّ نفوق مؤخرة هيماء وهي غير المروضة على مقدمة ابن خلدون.

بدأ ابن خلدون، المخلدوع بأهمية غير حقيقية، وانفا من أن الحبر سيتقل من فم إلى فم ومن صفحة فيسبوك إلى أخرى: هل سمعتم؟ لقد نفوقت مؤخرة هيماء على مقدمة ابن خلدون واستطاعت أن تملأ قاعة الأفراح بالجماهير وتجمع مئات الآلاف من الدولارات.

وفكر الآن مفزوراً أنه طاهب إلى الهاوية، وإن حياته لن تعود إلى ما كانت عليه بعد الآن، وإن العالم حانه بشكل ظالم، وأنه سيكون محط سخيرة واردة وتهكم، وأن القراء الذين رعموه إلى الفردوس، وأسرفوا في الإعجاب به وتعاملوا مع معلوماته بقدر كبير من الافتتان، سيتعاملون معه الآن بفظاظلة وتجاهل.

وسيكافونه بالتقصّل والجحود، وسيصرفون عنه دون أدنى أسف بطريقة مؤلمة جداً وحارخة، وسيلقون بكته دون رُخمة إلى سلة المهملات

مُروضّ الروح، وموجوعاً من تلك الحكاية المذلّة الجديرة بالنسيان، ومرعوباً من المؤخرة اللعينة التي سكنت أحلامه وحطمت أعضابه رغم جبال الأقراص المنومة والمهنئات التي ابتلقها، ومُحبطاً جداً وقانطاً، لزم عبد الزحمان بن محمد بن خلدون الخضرمي بيته، وأضرم النار في كل الكتب التي كانت تغطي جدران غرفة مكتبه.

وألف كل ما يحوزته من قصاصات ورقية ورسائل ويوميات يحط يده ومذكرات وملاحظات ومحطوطات وصوّر شخصية، وأعلق هاتمه المحمّل.

وقطع سلك الهاتف الغاز، وألقى إلى القمامة بالقلماء ودرجات دكتوراه لشرف التي كُرم بها وبكل الأوسمة والشهادات، وفزّر ألا يكتب حرفاً واحداً بعد الآن، وألا يُكلم أحداً، وألا يفتح بابه لأحد، حتى يُعّمه الصمت. وساء الجميع. ونموت في شقته عمجورا جداً، ولحيلاً، ولهنلاً في منى النسيان، ومُفرداً في غصة الانزواء.

المجتمع التونسي من الاستقلال إلى الثورة

من خلال روايتي: «روائع المدينة» و«سعادته... السيد الوزير» لحسين الواد



جانب من حضور الندوة

نظمت الجمعية التونسية للدراسات والنقابة مؤخرا ندوة أدبية فكرية تحت عنوان: المجتمع التونسي من الاستقلال إلى الثورة من خلال روايتي حسين الواد: «روائع المدينة» و«سعادته... السيد الوزير»، وقد تضمنت عددا من المداخلات المتميزة لكل من الأستاذة شكري المبخوت ومحمد صلاح الدين الشرفي وسلوى السعداوي وسلوى العباسي بن علي، ولحققت بتكريم الأستاذين توفيق بكار وحسين الواد لما قدماه للساحة الثقافية الوطنية والعربية من إبداعات أدبية بقيت محل نظر وتحقيق الباحثين والأكاديميين.

شُفعت المداخلات الدسعة بنقاشات ثرية جسّمت قيمة الروائيتين موضوع الندوة، وفيما يلي عرض موجز للمداخلات:

مداخلة الأستاذ شكري المبخوت:

تزنكر الفكرة العامة لمداخلة الأستاذ شكري المبخوت التي عنوانها بـ: «النهاية غير السعيدة لـ: «سعادته... السيد الوزير»» على أنّ أدب حسين الواد

يسحب إلى الإشكالية التي طرحت حول علاقة الروائيتين بالتاريخ التونسي من الاستقلال إلى الثورة. ومن الأدلة على ذلك، حسب المتدخل، حديث حسين الواد في «الروائع» عن العنرات الثلاث (دولة الحماية ثم دولة الاستقلال فدولة العهد الحديدي) ومما أيضا شخصية



فإذا كان مقام المداحلة، حسب الشريف، محدداً بعنوانها، وهو "المجتمع التونسي من الاستقلال إلى الثورة"، فإن نصي الروايتين غير محصرين في هذين الظرفين ولا سيما الثورة. ذلك أن التأليف أنجز أولهما، وهو "روائع المدينة" حوالي سنة 2004، والثاني حوالي 2005، ونقيا في نسخ أربعة محلوطة موزعة بين

أقراء، تقيّة واحترازا. وإلى الأستاذ توفيق بكار يرجع الفصل في قرار نشر "روائع المدينة" بدار لحوب، بعد حذف بعض العبارات المستفزة. وكان من المتظر حصورها في معرض الكتاب في أفريل 2010، إلا أن المطبعة تعطلت لأسباب فنيّة.

في هذا الإطار استورد المتدخل لينشب مفهومي «الاستقلال» و«الثورة» ملاحظاً أنّ المجتمع التونسي، وإن كان ذا وحدة لغويّة وجغرافيّة ويرجع بالنظر إلى دولة واحدة، فهو في الحقيقة مجتمع متنوّع ودوّ تيارات متحاذلة تتحاذنه تاريخيا ومد القديم قوّات قوّة شماليّة حويّة وقوّة شرقيّة عربيّة. أمّا استقلاله فصحيح إداريّ، إلا أنه اقتصاديّ ما زال تحت النفوذ الاجبي. وأمّا بالنسبة إلى الثورة، فإن الشريف لا يكر وقوع حدث يمكن أن يسمّى باسم الحدث «ثورة»؛ لكنّها تسمية سياسيّة آتية. فهي رايه أن الحكم العنميّ محدث ثورة في تونس يقتضي بعض التسميات. ذلك أن الثورة الحقيقيّة هي الثورة الثقافيّة، لا بالمعنى الذي وحد في الضيق الشعبي، بل بالمعنى الثقافيّ الحضاريّ العام. فالثورات بهذا المعنى قلبية هي التاريخ، وتقتضي تعبيراً في الأنية الترميزيّة الثقافيّة وفي هذا المحال دعا الشريف أهل



المؤرّح الحزبي ونحد أيضا الطابع المؤي بالثورة في «سعدته السيد الوزير». وللاستدلال على هذا الجانب تناول الأستاذ شكري المبخوت خاتمة رواية «سعدته» حيث يبين أنّ الوزير الذي قرّط في المصانع والشركات للخواص على حساب العمال في مواجهة نقابيّ من ضحايا ذلك التفریط

فيتعرّف عليه ويطعنه صارخا يا لثأرات الشعوب. وهذا المشهد في تقدير صاحب المداحلة يعبر إحدى عشر عن حقيقة الواقع التونسي منذ الاستقلال وخصوصا أثناء الثورة حيث فتك النفاييون ومزينا في الروايات رواقيا خلال الثورة بالمستبدّين والسراق. ولكن هذه الهبة لا تعتر عفا وقع حرفيا بل استنكه فيها حسن الواد حتيف الصراع وقواه في تونس، ليدفع بالمطلق التخييلي إلى مدى يناسب فيه مجريات الصراع التاريخي الراعي ومثلما أمثل الشخصيات بالابتعاد عن درهما بالاسماء باعتبارها أعيانا وأفرادا أمثل كذلك المواقف، فكان لقاء النفاي بالوزير في مستشفى المجابين تعبيراً أيضا عن منطق التواريخ التونسي المعاصر عموما ومفردات كتابة تاريخ الثورة على وجه الخصوص

مداخلة الأستاذ محمّد صلاح الدين الشريف:

ارتكر محور المداحلة وعنوانها: «مقامات روائع المدينة» على فكرة الزوج (مقام، مقالة)، وعلاقته بالزوج (الواقع، النص الأدبي)

مداخلة الأستاذة سلوى العباسي بن علي:

تحت عنوان : الرواية تخلع تاريخها، الخطاب الساخر في «سعادته... السيد الوزير» لحسين الواد، تطرقت المتدخلة إلى طرافة ما ذهب إليه الروائي وقد قسمت عناصر مداخلتها إلى:

« السرد الخالص » نبوءة رواية:

تقول المتدخلة في هذا المستوى أنه حين نقرأ «سعادته... السيد الوزير» لحسين الواد نلاحظ أثرا فنياً تونسياً أسراراً لم تبلغ مبلغه روايات أخرى في دقة محايشته متغيرات واقعه التونسي، وكأنه كان يعدّ لحدوث لحظة تاريخية فارقة حاسمة لم تقلب نظام حكم قائم فحسب، وإنما خلخلت موازين وراجعت حسابات وارتج لوقعها أفق كريمة، كريمة جداً، آمن بروائع العفونة والفساد.

لم تلاحق الرواية مرويتها هذه المرة لتفصّ أحداثنا وفقت وانتهت ولكنها استبقت تاريخها ما جعل خبرها مشيراً للدهش مكتملاً بذاته خالص المشروع حتى قبل أن يشرع في سرده، مما عكس الأثر التخيلي لهذا الخبر وخطورته المرجعية في ذات الوقت. فالتسجيل والقاطات الصدى ركيزة المشروع الفني للرواية، بما هي رواية وأهمية لميلانية تتقدم صورة فيينا، وعلى أساس ذلك كانت التركيبة الفنية المشكلة للبنية الحديثة الأم أو الأصل السردية الكبير للمتن تحديداً «أو مخطوط الرواية» وسفر تكوينها الخالص، قد اتخذت منحى خطياً تصاعدياً على درجة عليا من الانساق الداخلي للبكة ومن التوشيح المنطقي بين الأحداث، رابطها على سببي بالأساس يؤكد فكرة «الجزء» والحساب، ويجدله القارئ في مطلق الأحوال تبريراً للخارج قبل الدخول. هي تقنية كاد بهجرها كتاب روايات الحداثة وروايات ما بعد الحداثة لتظهر أنّ الابداع الموهل في التحديث يقتضي كثافة الانكسارات والتعرجات والتجاويف في سيولة الزمن، وعلى النقيض من ذلك نجد أنّ قصة الوزير يتنامى بها الخطي التصاعدي ذلك، وبارتكازها على المنطقي المبرر المتوقع إنما كانت رواية تاريخية مقصودة تعدّ للحظة انفجارية هادئة كالصرخة

التربية والثقافة إلى التريث، ملاحظاً أنّ الأبنية الثقافية التي تحرك ما يسمون بالإسلاميين والعلمانيين، وهما مصطلحان غير دقيقين، هي نفس الأبنية العميقة ورغم ظاهرها الاختلاف. ويلتخص الشريف كلامه بأنه لا سبيل لنكران وجود رجّة جيو- ثقافية، قد تكون بداية ثورة حقيقية وقد تكون مجرد رجّة في إطار تغير بطني قد يدوم مدة طويلة جداً.

انطلاقاً من هذا التحليل ينتهي المتدخل إلى أنّ رواية الروائع أوسع مقاماً. فهي من جهة تتحدث عن فترة الاستعمار وفترتي الاستقلال وتشير في غموض شعري إلى الفترة السابقة للاستعمار، وكل ذلك بأسلوب واقعي أسطوري شبيه بأسلوب بعض كتاب أمريكا اللاتينية. وهي من جهة أخرى، تكون لنفسها عالمها الأدبي الخاص.

وفي هذا الإطار أكد الشريف أنّه لغويًا ويمتصّي مبادئ النحو، لا يمكن للنصّ العلمي أن ينزل الواقع كما هو فما بالك بالنصّ الأدبي. فالنصّ الأدبي حسب الشريف، يجاوز قيمتي الصدق والكذب، وينشئ حقيقته الخاصة به. ويؤكد الشريف أنّ هذه الخاصية ليست مجرد فكرة نقدية، بل هي حقيقة يعكس الاستدلال عليها منطقياً ولسانياً. فلا فائدة حسب رأيه أن نبحث لنصّ الروائع عن مرجعية واقعية، فالنصّ صانع لمقاماته.

وفي هذا الشأن يختم المتدخل خطابه بتأكيد خصيصاً دافع عنها في حاشيته على متن الروائع. وهي أنّ هذا الكتاب إحياء لفن المقامات. والمقامة حسب الشريف ينبغي ألا تتحدّد بالأسلوب من سجع وجناس وغيرهما. بل بخصائص دلالية موضوعية ذات صلة بمفهوم «المقال الذي يقول مقامه». ففي رأيه أنّ تشييع الكاتب بالقديم والحديث جعله يصل إلى هذا المزج بين الفئتين الروائي والمقامي على صورة أصيلة. وهي نقطة زادها المتدخل توضيحاً بقوله إنّ الفنّ العربيّ والشعريّ بالخصوص يتميز بكونه كلاً يتكوّن مما يسمّيه الشريف بالمتظلمات المستقلّة.

القادمة من الأعماق المختنقة بشتى مظاهر الظلم والقمع والاستبداد، وقد آن أوان انفجارها عندما تبلغ الأزمة الذروة وعندما يصبح منسوب الفساد طاميا لا يحتمل. كيف لا وهي رواية «الخطيئة الجماعية» مجبولة من «الفساد» غائصة فيه إلى التراق، حتى لا تكاد نعتز على قيمة إيجابية واحدة ترمز إليها شخصية البطل كما أن سائر الشخصيات تصوّر عالما مرجعيا يعنى بروائح العقوبة المئاتية من الجرائم السياسية والاجتماعية الأخلاقية والخطايا التي لا تكاد تخصى ولا تعد. لم يتردد الواد في تركيزه على تكرار فعل الخطيئة ليورثنا إحساسا لا يكاد يبارحنا من البداية إلى النهاية. «أنا نجوس دهاليز عالم مظلم مكتشف أشبه به ماخور مستور جاء من سحب عنه الغطاء» (ص133).

الخطاب الروائي السّاحر، الرّواية تخلع تاريخها:

ترى الأستاذة سلوى العباسي أنه حين نقَلب الرّواية على الوجهة الأخرى، أي ووجهة الخطاب فإننا نلجأ بمدى تعقّد مشروعها القرّائي وبينتها الخطيئة المركّبة خلافا لما تبدّى من بساطة خبرها أو مرويتها وتسجيليتها الفعّية أحيانا في عكس الواقع والإنجاز عن قبّحه، إذ لم يكتف كاتبها بالتسجيل والمتابعة عن كتب، بل كان عليه أن يدلي بموقف متّفق قض وروي، هنا يبدأ الخطاب في مفارقة مروية وغيره ليقيم المسافة الفراغية الاستعارية لا الكنائية ويشرع في خلع تاريخه ونزع سحرية المطابقة مع الواقع مرتديا ثوب «السّخريّة»، لا مرة في أنّ خطاب الرّواية خطاب ساحر ناهض بعدة مقومات فنيّة أسلوبية علينا استجلاؤها من بينها:

«الحوارية السّاخرة/ خطاب الاعتراف المساجل أو المحاكم مسائله حتى لم نعد نعلم من السّائل ومن المسؤول من خلال تكرار جملته الاستفهامية المشهورة لا زمة الحكيم «ماذني إذا كان كذا.. وكذا.. ؟» / «الأسلية» (Stylisation) والتلاعب بالترادف الكنائي بين السجلات الدارجة والفصيحة/ترتيب مدارات القول السّاحر في شكل قائمة رأسها «الخاء» الدال الدارج على منظومة الفساد يستلها من الذاكرة المعجمية

للقرّاء ومشاركتها الدلالي كلّ المعاني الهجينة «العطنة» الدالة على العفونة والقذارة في الدّرجة التونسية، ولا أدل على ذلك من البداية الصادمة التي يفتح بها نصّ الرواية مغلقا ربما شهية القرّاء حتى لا يبدأ القراءة بمزاج عطر: «ما أراني إلا كنت منذورا لأن أخطر من حيث لا أدري باب الأجوف من الأدواء» الخبيثة (ص33)/ «محاكاة الملق» وخطاب «البُلوط» أو «تأكيد الذّم بما يشبه المدح»، حين تجاوب الرّواية كثيرا صيغ مناداة أصحاب السيادة أرباب السلطنة بخطاب مدّاح مشبع بإطناب الصفات المحمودة لا تطابق فيها الذات الفارقة في الرّذيلة الأخلاقية والسياسية الصفات المحمودة المتنادى بها، فهي الجمع المفرغ المتفتح بالخواء الخطاب الذي يبادل مناديه لعبة الخفاء والتجليّ فهو كغيره ليس إلا «بيّاع كلام بارع» / الكتابة على الخطوط الرّديئة ومحاكاة مخطوطات حبرتها أياد مرتعشة احترفت مهنة التصفيق «أياد تصفق وتمتد إلي بالوسائل» (ص71).

محاذير السّخريّة:

يقع جراحة «سعادته... السيّد الوزير» لحسين الواد وطرافة طرحها قضية الفساد في مجتمعها وعصرها طيلة لحظة سياسية كاملة لم تمسها أعلام غيره من الكتاب إلا أنها حسب المتدخل، بلغت أحيانا في السخريّة من عديد الرّموز التي طالتها آلة «الكاريكاتور» الجماعي من بينها:

رمز العروبة وشخصية الذات العربية المسلمة التي اختزلها الكاتب في «أكل لحوم الإبل»، «الرأس فارغة إلا من شهوتي البطن والفرج؟» (ص142).

رمز المرمي المعلم الوصولي وأنشودته السّمجة «ديكي ديكي»...

رمز النضال الثّقاني والمنظمة الشغيلة التي أظهرها بمظهر الانتهازية والمحسوبية ثم العنف القاتل «مجنونا يقتل مجنونا».

وخاصة، خاصة المرأة التي لم نجد لها صورة إيجابية واحدة لا من النّاحية الخلقية ولا الأخلاقية

أصبح عنصراً أساسياً في بناء الرواية. فالأعمال القولية والمرددات الشعبية والعامة التونسية من قبيل: دويو، يا وحيد، تلحس... قد تقوي الوهم المرجعي وأثر الواقع في النص.

تأرجح شخصية الوزير بين الوعي والسقوط... عالمه مضطرب متناقض وظاهره غير باطنه. إن الرواية مراقبة مطوّلة تضمنت سيرة ذاتية، عادت بنا إلى طفولة الوزير فتشابه عندما أصبح معلم الصبيان ومغامراته الجنسية وأحلامه المتقلبة... ولكنه رغم ذلك عاش السكينة في بيته مع امرأة مسلطة لكنها في نظره أجمل النساء... وفجأة أو قد تكون خطة ابن الخالة، يصبح وزيراً وتبدأ هزائمه وخيائنه وانتصاراته القليلة أو هكذا توهم وهو ينعم بكرسي الوزارة. في سرد ذاتي درامي وفي سخرية سرداء يستبدل أنا الراوي الشخصية، سعادته... السيد الوزير، عالمه الباطني ويقف على مظاهر السقوط التدريجي وأسبابه... فيجد نفسه يتحول من وزير الصلدة إلى وزير الغلبة ويسقط في فخ السياسة والأعيان الخفية... شخصية متقلبة مسبوخة فقدت ذاتها وهويتها الماضية... وتعيش تمرقاً خفيفاً بين ما يقضيه وأجبه نحو أبنائه الذين تاهوا ووظيفته السياسية. لقد اكتشف بعد فوات الأوان العهر السياسي في بلد: الكذب والنفاق وبيع الكرامة والشرف. لقد فقد أسماه الرمزي على حد قول بورديو. تلك القيم التي يملكها الفرد: الهوية والشرف والكرامة...

يحضر البعد الحجاجي في مراقبة السيد الوزير أثناء المحاكمة مثلاً أمام حاكم التحقيق... نوب نفسه محامياً وكان هدفه الأساسي الإقناع ببرأته ووجاهة ما قام به من التفریط في بيع المصانع لاستخلاص الديون... وما أشبه المحاكمات في الرواية العربية والغربية! والمرافعات التي ينهض بها مثقف عضوي سقط في أحبال السلطة... من محاكمة كافكا الذي وجد نفسه فجأة مورطاً في جريمة لم يرتكبها، إلى محاكمة أنا الراوي في «لجنة» صنع الله إبراهيم ذاك المثقف اليساري الذي أراد أن يتقرب إلى لجنة أو سلطة وهمية ليختبر قدراته الفكرية والعلمية... فإذا به يسقط وتنتهي خيائنه وينتهي إلى أكل نفسه بنفسه... إلى «محاكمة كلب» عبد الجبار العث...

فجميعهم مارسن الخطيئة وكن أجسادها الطافحة بالشهوة والزيف، حتى الزوجة لم تشفع لها عفتها فكانت صورتها هجينة مهجنة على مدى مراحل الرواية.

وتختتم العباسي مداخلتها بالتساؤل عما إذا كانت لصرخة «ديفاج» أن تنفخ على الكّل دون استثناء نفخة واحدة؟

مداخلة الأستاذة سلوى السعداوي:

تعتبر في مداخلتها الحاملة لعنوان: «السياسي في سعادته... السيد الوزير» لحسين الواد أن هذه الرواية لا تعد رواية سياسية، إذ أن لهذا الجنس الروائي الفرعي خصائصه الإنشائية. فالرواية السياسية - حسب المتدخلة - ت طرح القضايا سافرة مباشرة وتكشف عالم السياسة وبرامح الأحزاب والمنظمات وصراعات أصحاب النفوذ على السلطة. وتكتف فيها الشعارات الدعائية مما يفقد الرواية روايتها أي ما به تكتسب خصائص جنس الرواية ومقوماتها الفنية. لكن قد تنف على مظهر آخر في رواية حسين الواد هو تخيل السياسي، فيصبح السياسي مكوناً بنوياً ومحتوى روايات ثابتاً في سرديات النص. وللسياسي في الرواية تجلياته إن في مستوى بناء ملامح شخصية الوزير ومن يحيط بها من الشخصيات الأخرى، أو في حضور لوازم العالم السياسي: التدابير والاجتماعات والبروتوكولات وما يحدث في الكواليس... ورسائل الناس والصراع بين الوزراء ومظاهر التبعية والعائلة الأجنبية... وكل أشكال الفساد السياسي والأخلاقي... أو في حضور المعجم السياسي.

إن التخيل السياسي ينزل الرواية في العالم الممكن، فتحصية السيد الوزير، التي عليها مدار السرد أي هي بؤرته الأساسية، والشخصيات الأخرى: ابن الخالة وأمين الاتحاد والسفير الأمريكي والسيدة الأولى... وعشيقات الوزير... محتمل وجودها في واقع البشر، في العالم المرجعي الحقيقي خارج الرواية. فما أشبه أعمال الأعوان السردية التخيلية وأفكارها وعلاقاتها وبرامجها وعهرها السياسي والأخلاقي بعالم الشخصوص الحقيقيين! إن السياسي إذا ما تنزل في فضاء التخيل

هكذا بني السياسي في «سعادته... السيد الوزير» أوتجل تسريدا... فلم يكن توظيف السياسة متكلفا مسقطا، وإنما اتبعت القيم السياسية والأخلاقية من عالم الشخصيات وعلاقتها ورؤاها وصراعاتها. وكل نص روائي لا يخلو من مضامين فلسفية وإيديولوجية وسياسية تناسس من داخل النص.

ولئن سجلنا الآن بعد مرحلة التجريب الروائي العربي عودة إلى «الواقعية» فإننا مع ذلك - والكلام دائما للعباسي - نقول إن الرواية تشكيل لغوي دال، جنس مفتوح على التاريخ والإنسان، لكن لهذا الجنس خصوصياته التخيلية والفنية. ورواية حسين الواد حديثة بامتياز، متجذرة في المحلية التونسية منعقة من حدود الوطني ومفتحة على السياسي في عالم الإنسان عامة.



شعار الجمعية التونسية للتربية والثقافة

مثلت هذه الندوة بمدخلاتها مناسبة لطرح الدلالات الفكرية للروائي والنقاد حسين الواد في روايته «روائع المدينة» و«سعادته... السيد الوزير» وشغقت بنقاش مستفيض ليوسع من مجال البحث في فكر حسين الواد وجنس إبداعاته، كما مثلت الندوة فرصة لإبراز دور الجمعية التونسية للتربية والثقافة والجمعيات المماثلة على الإسهام بمستدياتها وملتحقاتها الفكرية الجادة في إثراء الساحة الثقافية.

تري السعداوي أن الشبه كبير بين أنا الراوي في «لجنة» صنع الله والسيد الوزير في «سعادته... فكلاهما انتهازي حلما بالتفوذ والسلطة. الأول باع ماء الوجه والرجولة رقص بعد أن تعرّى أمام اللجنة وأدار مؤخرته لأعضائها رقصا شرقيا كرقص المرأة المحترقة... والثاني وزير الغلبة يشند «ديكي... ديكي أنت صديقي» أمام السيدة الأولى زوجة الرئيس الفاضلة... وهما في أشد الأوضاع تأزما ودرامية بمرحان... هذه هي السخرية الذاتية الدرامية التي تذكرنا بسخرية جوزيف-ك-سيمون ذهابه إلى المحكمة متهما بقتل لم يرتكبه فقال: «نسيت أن أحضر بعض الحلوى للاطفال...»

لقد أفاض الراوي الشخصية في سرد التفاصيل وعزى المستور في عالم السياسة ولم يستن نفسه من الفساد الأخلاقي بل تباهى بمغامراته الجنسية في غفلة من عيني زوجته وتحت الرقيب البوليسي...

فمن خلال التضمين الذاتي لقصة الأنا يصلنا عالم السياسي الممكن، هو الواقع الذي نعرفه في تونس وفي كل مصر وعصر، في الأنظمة الدكتاتورية أو الديمقراطية مادام الإنسان واحدا تواقا إلى السلطة. ميلا إلى التسايط، لكن تتعاطم دهشنا ودعونا عندما نعيد قراءته روائيا: فطاعة السياسي في الرواية يقول الوزير: «اللعبة كانت كبيرة، أكبر من بعثنا وحدها وجل مثلي كان معلم صبيان، أدركت سيدي الحاكم، أتي دعيت لأكون بهلوانا لا غير، موجود تأس من تياسي عهدنا الباعث على القرف...» (صص 95-96).

إنه العثيان. فكل شيء مزيف كما يقول و مصطنع. فكانت النهاية درامية بدأت بفقدان أبنائه وقيمه والشك في كل شيء. حتى في إخلاص زوجته، وانتهت بالجنون فالمرت على يد مجنون أو المتظاهر بذلك وهو كهل من ضحايا التفریط في أحد المصانع للبيع «يا بيع، يا خاتن، يا ورش، يا سارق. تظنك نجوت باقتعال الدخول في الحلة. فليكن ما يريدون. أولاد القح... مجنون يقتل مجنونا». سحب من ثيابه نصلا، طعنه به في البطن والصدر مرات ونحره نحرا وهو يصرخ: «يا لثارات الشعوب» (265).